كلمة الفنون

بفخر واعتزاز قدمت الكويت، لجموع قرّاء الوطن العربي الكبير، مجلة «العربي» قبل ما يزيد على الأربعين عاما، وكانت بذلك مبادرة لبناء لُحمة معرفية وثقافية وفنية رفيعة بين العربي وأخيه، وسبّاقة لنشر الحرف والكلمة والصورة، إيمانا منها بدور وقدرة الكلمة على شحذ الهمم، وصياغة وتشكيل وعي الناس، وبما يجعلهم أقدر على إدراك حركة مجتمعاتهم المتغيرة، وكنه الحياة ولذتها.

بعد نجاح وتألق مجلة «العربي» كرت مسبحة الإهداءات (الإصدارات الثقافية الكويتية للقارئ العربي) فجاءت سلسلة (عالم المعرفة)، ومجلة (عالم الفكر)، ومجلة (الثقافة العالمية)، وسلسلة (إبداعات عالمية)، التي أكملت مسيرة سلسلة (من المسرح العالمي)، إلى جانب إسهامات ومشاركات الكويت المستمرة في جميع المناسبات الثقافية والفنية العربية والعالمية.

مجددا، وبمناسبة اختيارها عاصمة للثقافة العربية العام ٢٠٠١، تقدّم الكويت اليوم، وعبر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مشروعها الثقافي الجديد: (جريدة الفنون)، فنية شهرية. مشروع طالما راود وداعب مخيلة الكثير من الفنانين والأدباء والمثقفين وعموم جمهور القراء العرب.

(جريدة الفنون) تذهب إلى التشكيل، والسينما، والموسيقى، والمسرح، والاستعراض، والغناء، والرقص الشعبي، والتراث الفني، والفوتوغرافيا، والعمارة، والمتاحف والآثار، والتلفزيون والمحطات الفضائية، ومراجعات الكتب الفنية.

الإصدار الجديد للمجلس الوطني، يأتي تجسيدا للاعتراف بمنزلة وأهمية ودور الفن والثقافة المتزايد في حياة الناس والشعوب، في عصر يعيش ثورة في معلومات واتصالات غير مسبوقة، حيث الكلمة المسموعة والمرئية والمقروءة، هي السلاح الأول الحاضر في كل ميدان. كما تأتي (جريدة الفنون) استجابة واجبة لسد نقص فني عربي حقيقي، يبرز واضحا في تناول وتغطية عوالم مجمل الفنون العربية والعالمية، المعاصرة والتراثية، بمستواها الأرفع، وسحرها الأخاذ، ولغتها الراقية، وحضورها الطاغي في حياتنا اليومية.

لقد بات من نافلة القول الإشارة إلى تقهقر وانحسار دور وحضور المسرح العربي، وتدني مستوى العروض المسرحية، وطغيان نوعية من العروض قليلة القيمة الفنية. وكذا الحال بالنسبة للعقبات التي يواجهها الفن التشكيلي بمختلف توجهاته وتطلعاته، سواء على مستوى اللوحة التشكيلية، أو على مستوى وضع الفنان التشكيلي نفسه، أو على مستوى سوق اللوحة التشكيلية العربية، وأخيرا على مستوى الوعي الجمعي لدى المتلقي العربي لقيمة ومعنى اللوحة التشكيلية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قياسا على ما تقدم، نرى أن حال الموسيقى والسينما والعمارة وباقي الفنون ليست بأفضل حال من حال المسرح والتشكيل، من هنا جاء التفكير لدى المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في إصدار جريدة فنية، عربية الطابع والروح، تكون جسرا ممهدا للعبور الى ضفة أخرى، تكون أكثر إشراقا وجمالا وتفاؤلا ووعيا بضرورة الفن، وقيمته في حياتنا الموزعة والمضطربة.

(جريدة الفنون) تسير إلى كل هذا بهمة عالية وعزم أكيد، باحثة عن لمسة مبدعة، وكلمة لافتة، ورأي فني مختلف، ولغة جديدة متفجرة تسبر عالم السر خلف الصورة الظاهرة والسحر الخفي.. مساحة فنية جديدة، تفردها الكويت، بحب أصيل، عالية أمام جميع الأقلام والمشاركات الفنية العربية والعالمية، دونما تحفظ أو منع على أحد. مساحة ملونة تقدم عالم الفنون بوصفه المعادل اللحظي الأهم والأبقى لوجودنا الإنساني، وفي ظل احترام ذهنية القارئ، والإفساح في المجال أمام الجميع للتعبير عن وجهة نظره الفنية، مع ضرورة مراعاة عدم التعدي والخروج على حرية ومعتقد الآخر.

إن (جريدة الفنون) إذ ترفع أشرعتها مقلعة نحو سواحل النور الملونة، لترى في رسم بوصلتها أن الدرب عثرة، وأن البحر متلاطم، وأن الرياح عاتية، وأن الليل شديد الظلمة، لكنها تبحر تملؤها الثقة بقدسية الهدف، ونزاهة المقصد، مدركة أن العبور فوق جسر الآمال يتطلب الجسارة، وأن رنة جرس الجديد عالية في هذا المجال.

إن المجلس الوطني إذ يبدأ رحلته اليوم، ليتمثل إصدارات عربية فنية كثيرة، انطلقت ولم يُكتب لها البقاء. شموع أضاءت وحشة الدرب، وما لبثت أن انطفأت. لذلك، ولكي نحافظ على شمعتنا الجديدة، نمد أيدينا إلى الجميع، نرفع صوتنا بود، نقول: (جريدة الفنون) لكم، فتعالوا نحمل معا ونسير!

إننا إذ نضع بين يدي القارئ العربي الكريم إصدارنا الجديد، لنعتبر ذلك بمنزلة إحدى المشاركات المهمة التي تقدمها دولة الكويت بوصفها عاصمة للثقافة العربية العام ٢٠٠١، ونترجم هذا الشعار واقعا ملموسا، يقدم للفن والثقافة العربيين خدمة واجبة لا منة فيها. وهكذا نفتح نافذة عربية فنية ثقافية جديدة واسعة، ومشرعة على احترام وحب الفن بجميع صوره.

من الكويت لكم مطبوعة فنية جديدة، ولنا عليكم مشاركتنا الطريق!

محمد الرميحي

هي ضمة الحبيب عندما يخذلك الأصدقاء، ولمة العائلة عندما تهاجمك الأحزان. حياة الفهد عنوان كبير لرحلة عطاء فنية طويلة. في عينيها تختزن كماً هائلا من المعاناة، لكنها تختصر بابتسامتها سنوات طويلة من الألم.
وهي تستسلم لهواء يناير البارد، وبعد حصولها على جائزة الدولة التشجيعية. التقتها «الفنون» في رحلة إبحار داخل قلب وعقل أم المسرح وسيدة الشاشة الخليجية وأميرة التلفزيون.

الكويت - جهاد ايوب

• وسط جوائزها

حياة الفهد الفائزة بجائزة الدولة التشجيعية:

دور الفنان لا يقل عن دور السياسي ووجوده من وجود الوطن

من أين نبدأ الرحلة؟
أصعب سؤال يمكن أن يواجه حياة الفهد «الرحلة طويلة وشاقة، لكنني سأبدأ من النهاية، وأقول إن خبر حصولي على جائزة الدولة التشجيعية من قبل المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أسعد خبر سمعته في حياتي كلها، وهذه الجائزة أضعها وساماً على صدري، وعلى صدر كل زميلاتي وزملائي الفنانين، لأنه مهما أخذنا من شهرة وحب الناس، يبقى لتكريم الدولة مذاق خاص. لذلك فانا أتوجه بالشكر إلى المجلس الوطني وأمينه العام د. محمد الرميحي كونه حافظ على هذه الجائزة التي تدل على أن الكويت مازالت بخير».

سنعود الآن الى مرحلة الطفولة، ونحن الآن في حي «المرقاب» وهو حي قديم يضم شوارع عتيقة تتذكر حياة وهي طفلة صغيرة خجولة تلامس أظافرها الهواء الذي تستنشقه، تنظر إلى وجه القمر في ليالي البدر الصافية، ويحرق جلدها الناعم لهيب الشمس القاسية.
من أين نبدأ؟
سؤال على الرغم من بساطته الظاهرة فإنه أقسى سؤال يواجه حياة الفهد «هذا السؤال يخيفني ويدمع عيني، لأنني أتذكر فورا مشاهد مؤلمة من شريط قصة حياتي، المليئة بالصراع والكفاح».
تتذكر شقاء والدتها في العمل لتوفر لها حياة كريمة تقيها شر الجوع والألم، بعد رحيل الأب وتركه أسرة صغيرة مكونة من ثلاث بنات وولد يواجهون قسوة الحياة.
حياة الآن في الرابعة من عمرها، في عينيها يلمع بريق ضوء القمر، وشعرها الأسود الداكن الطويل يتدلى فوق كتفيها، أصابعها الصغيرة تداعب عروسة صنعتها من الخيوط وأعواد الكبريت.
فجأة تأكل النار الخيمة الصغيرة التي تضمها مع أسرتها، وتأكل معها أحلامها وذكريات الطفولة.
مشهد قاس ومؤلم لا يمكن نسيانه، حُفر في عقل ووجدان الطفلة الصغيرة ومازال يطاردها «كالكوابيس» يضج مضجعها ويحوله إلى قطعة جمر ملتهبة.
«أتذكر الآن كفاح والدتي وبحثها عن لقمة العيش كي تبعدنا عن الجوع والألم، بعد أن تركنا والدي ونحن صغار جدا، هذه الفترة لا ترحل من ذاكرتي، إنها فترة البحث عن الذات، التي تعيدني إلى أيام قاسية جدا، مازالت صورها عالقة في الذاكرة، أذكر يوم احتراق بيتنا الصغير وبداخله أمي وأخي الرضيع، هذه الحادثة سببت لي عقدة مازالت ترافقني حتى الآن».
هذه المشاهد المتتالية في رحلة حياة الفهد جسدتها في مسلسل «الدردور» الذي تقول عنه: «لو أردت أن أكتب طفولتي وما حدث معي لاحتجت إلى أكثر من مسلسل، فما حدث في حياتي الشخصية والفنية فيه الكثير من المآسي والأوجاع. فقضيتي هي قضية امرأة أرادت أن تسير خارج السرب النسائي آنذاك مع المحافظة على احترامها للذات والوطن والأهل».
ومثل مركب تائه يبحث عن ميناء للخلاص تتذكر حياة: «طفولتي كانت خريفية يابسة، واجهت الكثير من المشاكل، أتذكر صندوق لعبتي «سحارة من خشب» مكون من أعواد كبريت وأغطية زجاجات «الناملت» و«السينالكو» ألعابي كنت أصنعها بنفسي لذلك أعشقها، والى اليوم أتطلع إليها كما لو كانت الجزء الجميل المتبقي مني».

• مع فاتن حمامة

> «لو أردت أن أكتب طفولتي، لاحتجت إلى أكثر من مسلسل، فقد حدث في حياتي الشخصية الكثير من المآسي والأوجاع!»

حياة الآن في الرابعة عشرة من عمرها، فتاة جميلة تقود الثورة مع العصافير ضد العادات والتقاليد وتقرر احتراف الفن «دخلت هذا المجال من باب الموهبة، مع أنني لم أكن أتوقع دخول هذا المجال، كان حلما بعيد المنال، لكنه تحقق. وأتذكر أنه بين أول عمل تلفزيوني في العام ١٩٦٣ لم أعد أذكر اسمه وآخر عمل «المقاصيص» العام ٢٠٠٠، مساحة من ذاكرة خصبة رسمت من خلالها حضوري وأيضا رسمتني على وجوه تحبني وأخرى تخافني أو تغار مني. أنا أقول وبكل صراحة كل ما حققته كان من صنعي ووجعي وقلقي».
يوم حملت راية الفن كنت ادرك أن المجتمع الكويتي لم يسمح للمرأة بالدخول في هذا المجال ولا حتى للرجل، أنا سرت ضد التيار، والحمد لله بإيماني الكبير وصدقي، واحترامي لرسالة الفن استطعت أن أزرع حديقة فيها أزهار وأثمار مختلفة لم أقطعها و لم تضر بي، أنا والحمد لله إلى اليوم سعيت لأكون ذاتي، ولأكون امرأة فنانة في مجتمع منغلق، أما اليوم فالوضع مختلف على صعيد تقبل المجتمع للفن. وتواصل حياة كلامها « حينما دخلت الفن لم يكن عندي الأهداف التي أريد تحقيقها اليوم، والسبب صغر سني فقد دخلت لأثبت وجودي أو لكي يكون عندي شخصية خاصة بي، فالفن في ذلك الوقت كان متنفسا وهواية ورغبة في داخلي».
وتواصل حياة حديثها «أما اليوم فالصورة مختلفة بحيث أعتبره رسالة وتوجيها وحضارة بلد، خصوصا في مثل أوضاعنا السياسية اليوم، لذلك فإن الفنان اليوم من أهم الأدوار وأكثر إشعاعا، فوجوده من وجود الوطن، لذلك أدعو المسؤولين إلى التنبه لهذه القضية، فالفنان يدخل كل بيت وكل الأوطان، والمطلوب أن ندخل بصورة صحيحة تواكب ما حدث ويحدث للكويت وللوطن العربي.
صحيح نحن في الكويت دولة صغيرة لكننا نملك المادة والعديد من المبدعين في أكثر من مجال أدبي وفني، ويجب وضع خطة مدروسة للنهوض برسالة الثقافة الكويتية بشمولية أكبر.
دورنا اليوم لا يقل أهمية عن دور السياسي إن لم يكن أخطر. ولكن تحركنا دائما يحتاج إلى دعم مادي ومعنوي من الدولة، نحتاج الى الاهتمام بالفن بشكل جاد أكثر، أتصور أنني كفنانة وامرأة حاربت ورسمت عطاء المرأة مع زميلاتي وزملائي بأظافرنا وتحديدا للعائلية منها، حاربنا بعض أفراد المجتمع الرافض لدور المرأة العاملة والمرأة الفنانة والأديبة، وعلى الرغم من كل عن هذا أسكن بالإيجار فأنا لا أمتلك منزلا وهذه المشكلة يواجهها العديد من الزملاء، ولن أذكر أسماء، لقد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أعطينا الكثير وهذا واجبنا ولكن على الدولة أن ترعانا وتهتم بنا، وكلما استقر الفنان نفسيا أعطى أكثر.

إذا مرض أحدنا نتسول من هذا وذاك من أهل الخير، ومن المسؤولين كي نعالجه، والناس يحسدوننا على كوننا من الفنانين ولا يعرفون أن الحزن أكبر من كل شيء على واقع الفنان في الكويت وفي الوطن العربي.

لقد طرحت في مهرجان الرواد العرب الذي أقيم برعاية الجامعة العربية باعتباري عضوا مؤسسا للمهرجان، فكرة ضرورة وجود تجمع عربي كبير يهتم بالفنان وبقضاياه ومشاكله لأننا أمة واحدة وجسد واحد، وعلينا أن نكون كفنانين كذلك، ومع أن البعض أيد هذا الطرح إلا أنه لا يزال حبرا على ورق.

الفنان في الوطن العربي يعاني بشكل عام ويحتاج إلى من يقف بجانبه، الناس تعتقد أننا نعيش حياة مرفهة ولكن الحقيقة عكس ذلك تماما.

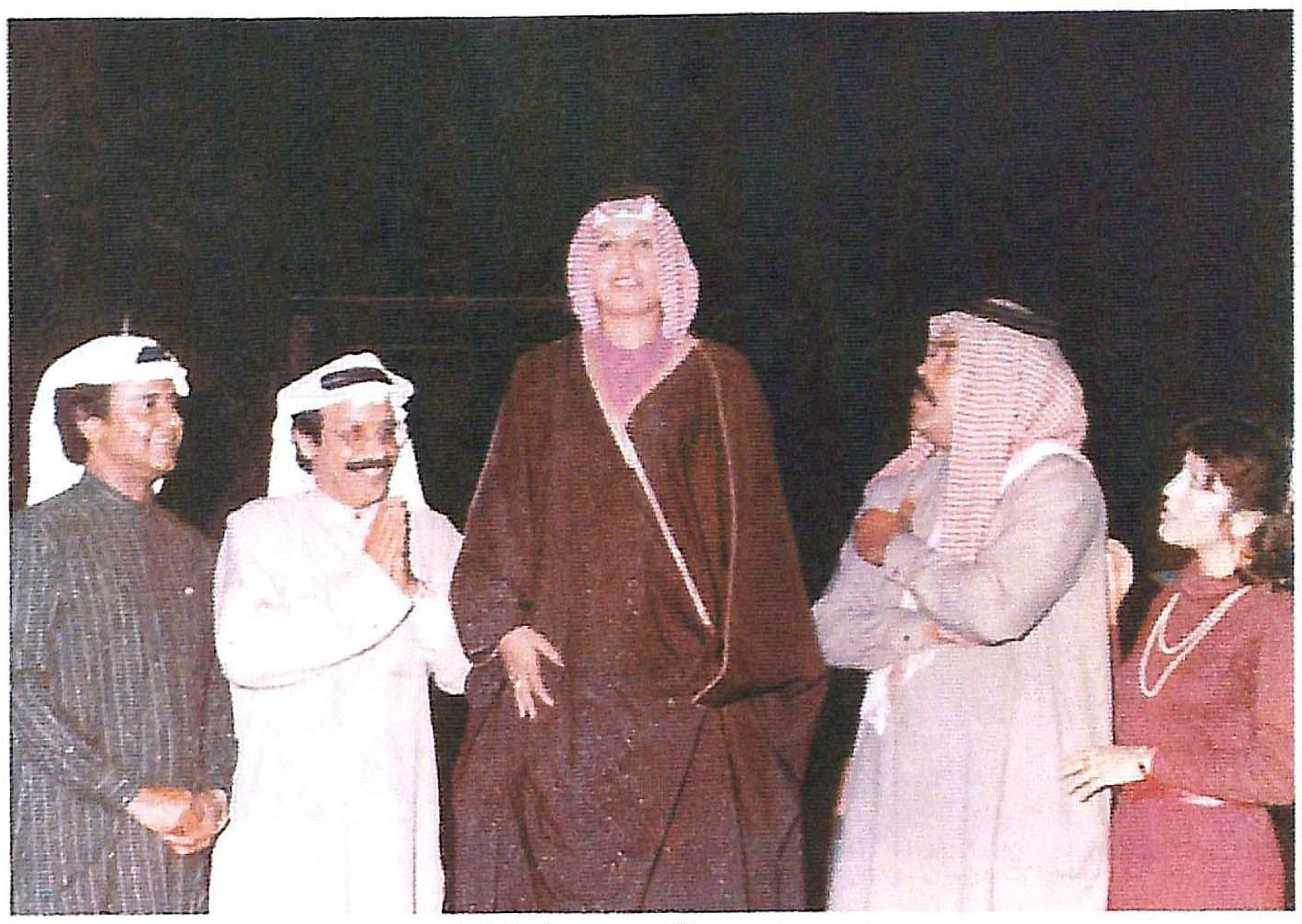
قدمت حياة الفهد للمرأة وقضاياها الكثير ممثلة وكاتبة، فعلى صعيد الكتابة أو الأدوار التي قدمتها تناولت من خلالها مشاكل المرأة اجتماعيا، ودخلت متاهات واقعها العائلي بتفاصيل حاضرة بيننا، لم أشوه الصورة بل حافظت على أصولها على الرغم من أن هناك الكثير من المشاكل لا نستطيع معالجتها لحساسية واقعها وللمحاذير الرقابية، والأصح أن تعالج بوضوح لا أن نتركها في الظلام، فيجب تقديم كل النماذج الموجودة في المجتمع مثل المرأة المخطئة كالمدمنات، وأرباب الشيطان والسوابق. لكن للأسف الشديد الرقابة في الكويت ترغب في إبعادنا عن الواقع، وهذا خطأ ولا يجعلنا نؤثر كما هو المطلوب، ويصيبنا الملل من تكرار المواضيع، وأنا ككاتبة حاولت أن أسجل للتاريخ دور المرأة منذ الأربعينيات، ولا أزال أتناول العديد من القضايا بجرأة مغلفة بحدود، ومنها أنني في مسلسل «الدردور» وهو واقع الكويت في الأربعينيات تناولت قضية اللقيط بصورة غير مباشرة تهربا من الرقابة.

لأن حياة ممثلة وكاتبة في الوقت نفسه فكان التخوف من البعض هو أن يحدث تداخل لديها بين الكاتبة والممثلة لكنها تقول: «أفكر كممثلة أكثر من كوني كاتبة، حتى لو كتبت أكتب كممثلة، ولكنني أستطيع أن أرسم على الورق الكثير من صرخة المجتمع بينما كممثلة في أدائي أرسم صرخة المرأة.

أنا عنصر من هذا المجتمع، ودوري مع زملاء الفن هو صورة للفرد العادي وغير العادي، صورة صارخة لمن لا يستطيع الصراخ، ولكننا نصطدم دائما بالرقابة، لذلك فأنا أوجه هذا النداء إليهم: يا رقابة الكويت أعطونا فسحة أكبر من الحرية، وتحديدا في الفن، فالصحافة في الكويت لديها الحرية الكاملة لتناول جميع القضايا، بينما نحن كفنانين غير متاحة لنا تلك المساحة من الحرية».

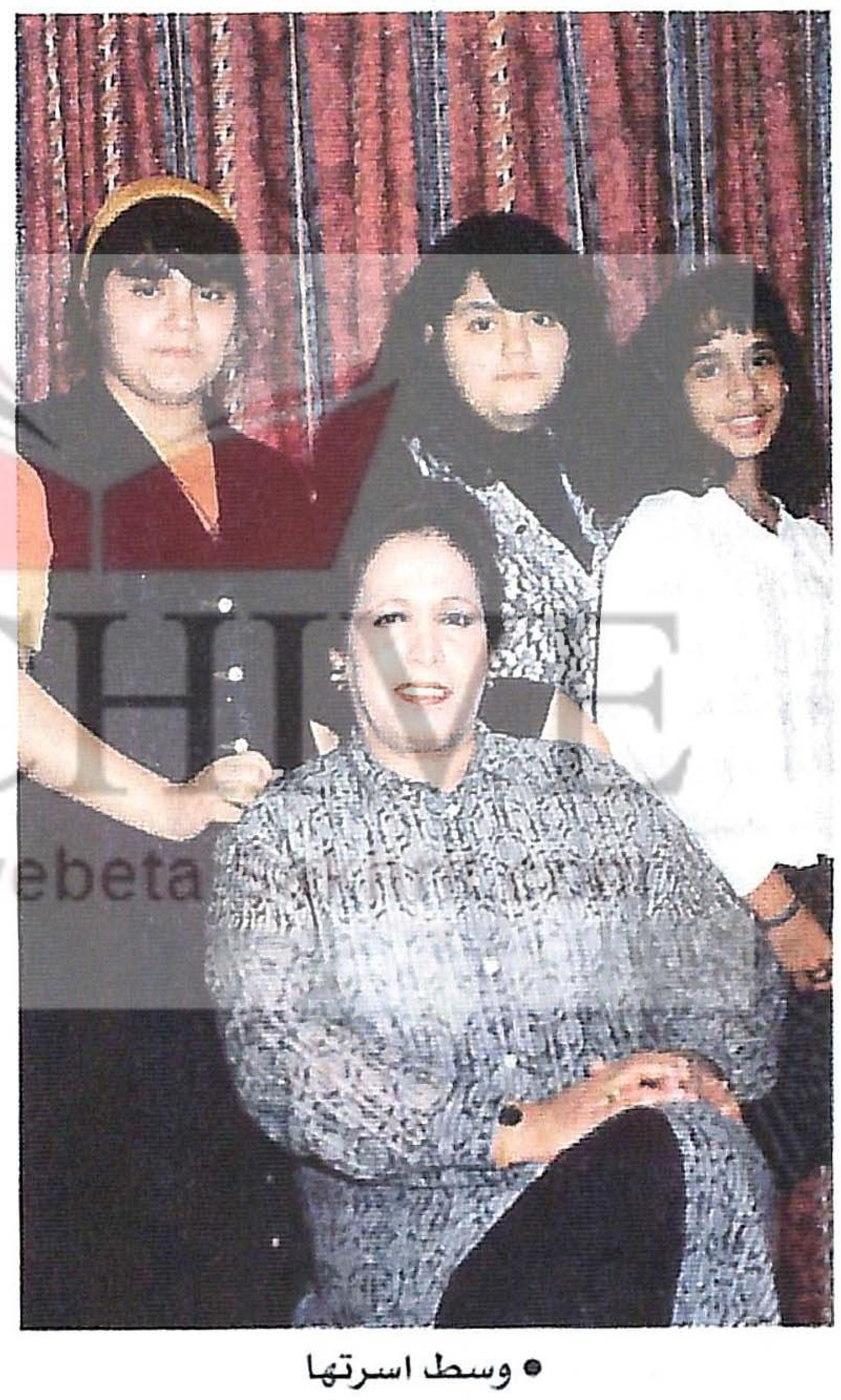
ودعني أسأل المسؤولين هل نحن من المجتمعات المنغلقة أو المعصومة عن الأخطاء؟

أعتقد أن على المسؤولين والرقابة في الكويت الإجابة عن هذا السؤال، نحن في بلد منفتح ولدينا ثقافة مهمة والدليل اختيارنا لنكون عاصمة ثقافية للعام ٢٠٠١.



• من مسرحية حرم سعادة الوزير

• مع محمد المنصور



• وسط اسرتها

ARCHIVE
http://Archivebeta

" عندما دخلت مجال الفن كنت أسبح ضد التيار، فالمجتمع الكويتي لم يكن يسمح للمرأة بالدخول في هذا المجال "

إذا كانت قضية الرقابة ودور الفن في المجتمع يشغلان بال حياة فإن دور المرأة في المجتمع من القضايا التي نذرت لها حياة الفهد حياتها، تقول: «إنني أسأل نفسي دائما أين نحن من حقوق المرأة السياسية؟

إنني أتعجب من وجود دول مجاورة لنا كنا قد سبقناها في انفتاحنا الاجتماعي والثقافي أخذت المرأة هناك دورها الحقيقي والريادي والسياسي أكثر منا، فنحن إلى هذه اللحظة لا يُسمح لنا كنساء بممارسة حقنا في الانتخاب والترشيح وعلى الرجال قبل النساء وتحديدا المثقف الكويتي أن يطالب بحقوقنا السياسية».

وقد فكرت حياة كثيرا في طرح هذا الموضوع عن طريق الفن لكنها تراجعت «لو طُرح هذا الموضوع قبل وصول المرأة إلى مجلس الأمة سيكون ساخرا في أسلوب طرحه. وهذا بالفعل كان قد حدث في بعض الأعمال الفنية وتحديدا في المسرح، وهذا ما أرفضه كليا. للمرأة الدور الكبير فنيا وأدبيا وإنسانيا وقياديا، وأثبتت جدارتها فلماذا يُجمد دورها؟

هذا السؤال أطرحه على المثقفين والمسؤولين وتحديدا على الرجال.

أعرف أن المجتمع الكويتي له خصوصية كبيرة وفي كثير من الأعمال الفنية، خاصة التي تناولت الكويت في الماضي وأنا شاركت في فيلمي «بس يا بحر» و«الصمت» وتناولنا فيهما خصوصية الزمان والمكان، ولهذه الأعمال بصمة وتاريخ يعاد إليها كما تحدثنا عن حضورنا كمجتمع باحث عن النجاح.

حياة التي يلقبها البعض بالأم الحنونة لا يزعجها ذلك بل هي سعيدة بهذا اللقب، وقد بدأ دور الأم معها في سن مبكرة جدا من خلال أول عمل مسرحي ظهرت فيه العام ١٩٦٤ وبعنوان «الضحية» مع فرقة مسرح الخليج العربي، تقول حياة: «بعد سنوات طويلة سألت أستاذي المرحوم صقر الرشود عن سبب إعطائي دور الأم دائما، فقال: أنت تحملين كمية كبيرة من العاطفة والحنان والحزن وهذه صفات الأم، ومقدرتي تجسد الدور بإقناع، ومع ذلك أنا حاولت الخروج من هذه النمطية ونجحت، فمثلا مسرحية «حرم سعادة الوزير» قدمت فيها المرأة القوية والحاكمة في أكثر من وجه، ومسلسل «خالتي قماشة» العام ١٩٨٢ والعديد من الأعمال الأخرى.

مسحة الحزن التي تبدو في نبرات صوت حياة، وترسم خطوطها فوق وجهها لم تبعدها عن الأعمال الكوميدية التي بدأتها في أوائل السبعينيات مسرحيا وتلفزيونيا «كانت ثورة على نمطية أدواري السابقة، وبالفعل نجحت ومن الأعمال التي أذكرها مسرحية «بني صامت» وسيف العرب» مسلسل «على الدنيا السلام» و«رقية وسبيكة» و«سليمان الطيب»، و«خرج ولم يعد» و«الملقوفة».

وعلى الرغم من العديد من الأعمال التي قدمتها حياة فإن مسلسل «الحرباء» ظل علامة بارزة في حياتها الفنية كما تقول «فالحرباء كان البداية الحقيقية لي، ما قبل ذلك كان مجرد أعمال، والجميل أنه نفذ العام ١٩٧١، وتزامن مع «بس يا بحر»، لقد كانت انطلاقة رائعة جدا وقوية».

حياة لا تنظر في مرآة ضيقة لذاتها فقط ولكنها ترى أن الفن في الكويت يعيش في حالة مد وجزر ومع ذلك يبقى في مكانة مرموقة، مسرحيا تجد نقاط الضعف واضحة للجميع، ولم يعد مؤثرا كما السابق، والسبب النظرة المادية التي أصيب بها العديد من الفنانين، وتلفزيونيا مازالت أعمالنا في المقدمة، ولا نزال على الرغم من حدود الرقابة نقدم الأعمال التي تقدم فكرا أو هدفا وقضية، ولم نبتعد تلفزيونيا عن جذورنا وسينمائيا، نستطيع أن نقول لا سينما في الخليج، وبعد مهرجان البحرين قيل إنه سيُنشأ مقر لاتحاد السينمائيين الخليجيين برئاسة خالد الصديق ونأمل فيه الخير.

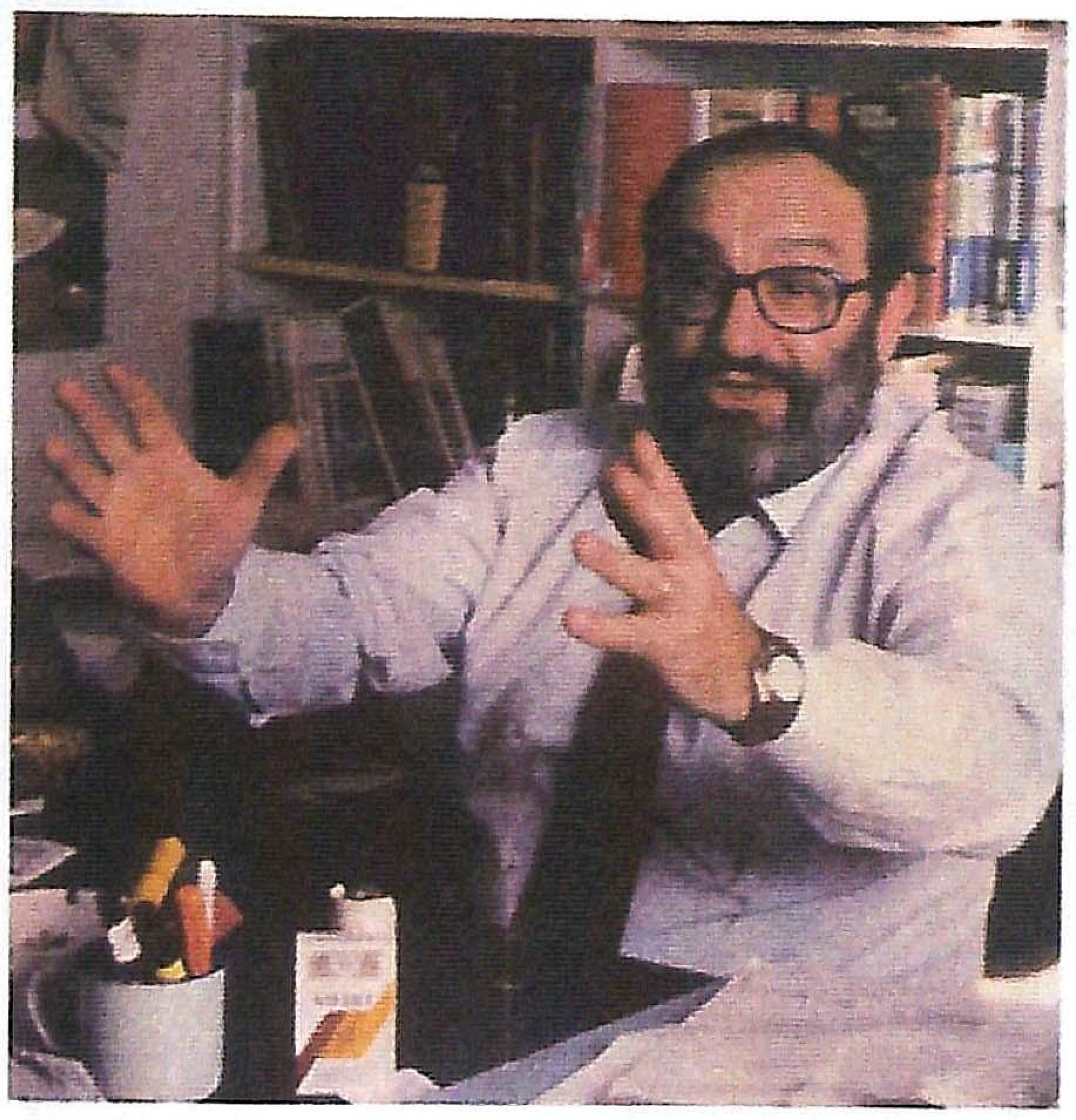
«أنا فنانة شعبية لا أخاطب الجمهور من قصري العاجي، أنا من الناس البسطاء، «الثقافة مطلوبة ولا تعني الاستخفاف بعقول الآخرين، بل التقرب من هذا البسيط والتحدث بصوته، نعم يوجد من يعتقد أنه يفهم أكثر من الآخرين، ولكن ما أن يُجرب بين الناس ينكشف أمره بأنه من الجهل محاصر. التعامل بالصدق والبساطة هو أقرب طريق للإقناع»

«أنا لا أحب أن أفلسف حضوري، بل أدعو إلى أن نكون صادقين مع أنفسنا حتى نكون صادقين مع الآخرين، لا أرتدي إلا ثوبي أنا والذي يشبهني».

وعلى الرغم من أنها لقبت بالعديد من الألقاب، منها أم المسرح وسيدة الشاشة الخليجية، وأميرة التلفزيون، فإنها تحب أن ينطق الناس اسمها مجردا «حياة الفهد، الاسم الأجمل بالنسب لي، الألقاب لا تعني لي أي شيء، أحيانا محبة النقاد والجمهور تدعوهم إلى تسميتي بما ذكرت، أنا أشكرهم على هذه المحبة ولا أسعى إلى أي لقب أبدا، ويكفيني أن أكون حياة الفهد، فلا يوجد عندي عقد نقص في هذا الموضوع أو غيره» ◆

في الستينيات والسبعينيات وقعنا ضحايا للأنظمة الحاكمة، التي سيطرت على وسائل الاعلام، ففرضت توجهاتها ومقولاتها وأيدولوجيتها. الآن ونحن نملك في أيدينا «الريموت كنترول»، لم يعد هناك أسرار يمكن إخفائها، ومع ذلك مازلنا نسأل أنفسنا: هل نملك حريتنا؟

ترجمة: محمد الأسعد



أمبرتو ايكو يكتب عن..

تعددية خرائط الاعلام في وسائل الاتصال الجماهيرية

للمرة الثانية منحنا التلفاز فرصة مشاهدة عمل كلاسيكي نتذكره بإعجاب واحترام وتعاطف، ما أعنيه هو فيلم (٢٠٠١) للمخرج ستانلي كوبرك.[١] بعد هذا العرض الثاني، تحدثت مع عدد من الأصدقاء، وكان رأيهم جماعيا: لقد أصيبوا بالخيبة.

هذا الفيلم الذي أدهشني قبل بضع سنوات فقط، بتقنيته الفائقة وابتكاراته ومداه الميتافيزيقي، بدا الآن وكأنه يكرر أشياء مستهلكة رأيناها آلاف المرات.

دراما الجنون بالكومبيوتر ماتزال تحافظ على توترها، على رغم أنها لم تعد تبدو مدهشة، فالبداية (في الفيلم) (بالقردة) ماتزال قطعة سينمائية جميلة، ولكن سفن الفضاء التي لا تسير بديناميات الهواء ترقد منذ زمن طويل في «صندوق العاب» أطفالنا الذين شبوا عن الطوق، بأشكال بلاستيكية (سفن الفضاء لا أطفالنا)، وما الصور الأخيرة إلا سقط متاع (معظم الغموض الفلسفي الزائف الذي يستطيع أي شخص أن يضع فيه أي حكاية رمزية يريدها) والبقية تجميع اسطوانات وغطاءاتها.

ومع كل هذا، فنحن نعتبر المخرج، كوبرك مبتكرا عبقريا. ولكن القضية هي التالية: ان لوسائط الاعلام الجماهيرية سلسلة أنساب، وهي بلا ذاكرة في وقت واحد، وهاتان خاصيتان متنافرتان، فهي تمتلك سلسلة أنساب، لأن كل ابتكار جديد فيها يطلق ردود أفعال من الابتكارات، وينتج نوعا من اللغة المشتركة. وهي بلا ذاكرة، لأنها حين تنتج سلسلة من الأعمال المقلدة، لا أحد يتذكر من بدأها أصلا، ويختلط رأس العشيرة بذنب آخر الأحفاد. علاوة على ذلك، فإن ما تعلمه وسائط الاعلام الجماهيرية، والمثال فيلم «حرب النجوم» المنحدر من فيلم كوبرك، أكثر مهارة ومعقولية، مما سلف، ويبدو السلف مقلدا لخلفه.

وسيكون من المهم التساؤل، لماذا لا تظهر هذه العملية في الفنون الموروثة، ولماذا مثلا مازلنا نستطيع رؤية «كارافاجيو» [٢] أفضل من مقلديه؟ وأن «دالاس» [٣] لا يمكن أن يختلط بـ «بلزاك» [٤]؟

ما يمكن قوله أن ما يهيمن في وسائط الإعلام الجماهيرية ليس الابداع، بل التطبيق التقني الذي يمكن تقليده بحرفية تامة. ولكن هذه ليست الحكاية كلها.

فيلم «هاميت» لـ «فيندرس» [٥]، على سبيل المثال، تقنيا أكثر مهارة من فيلم «هيوستن» [٦] الكلاسيكي «صقر مالتس»، وعلى رغم هذا، لا نتابع باهتمام إلا الأول، بينما نتابع الثاني بنوع من الرهبة الدينية.

عندما يصبح «فيندرس» عجوزا مثل «هيوستن»، هل سينظر ربما إلى عمله ثانية بالعاطفة نفسها؟

لست هنا بصدد معالجة أسئلة عدة ومخيفة مثل هذه، الا أنني أعتقد أننا سنتمتع دائما في فيلم «صقر مالتس»، بنوع من العبقرية المفقودة في فيلم «فيندرس». ففيلم هذا الأخير، على خلاف فيلم «الصقر» يتحرك مسبقا في كون تتشابك فيه العلاقات بشكل لا مفر منه، وحيث يصعب القول إن «البتيلز» [٧] مغتربون عن التراث الموسيقى الغربي الكبير، وحيث تدخل مسلسلات القصص المصورة المتحف بوساطة «البوب آرت» [٨] إلا أن فن المتحف يدخل المسلسلات المصورة بوساطة أناس بعيدين عن الثقافة من أمثال «كريباكس» و«برات» و«موبيوس» و«درولیه» [٩].

لقد تغيرت علاقتنا بالمنتجات الجماهيرية، وتغيرت أيضا بمنتجات الفن «الرفيع». فقد تم اختزال الاختلافات أو محيت، ولكن إلى جانب الاختلافات تم تشويه العلاقات المتعاقبة، وخطوط اعادة الانتاج، إلى ما قبل وإلى ما بعد.

فقيه اللغة مايزال واعيا بهذا، ولكن ليس المستهلك العادي. لقد حققنا ما كانت تطالب به ثقافة الستينيات المنورة والتنويرية، وهو أنه لا يجب أن تكون هناك، من جانب، منتجات لجماهير عبيد إسبرطة القديمة، ومن جانب آخر، منتجات صعبة للمجتمع المثقف والخالص، واختزلت المسافات، وتحير النقاد، والنقد التقليدي يتذمر من أن تقنيات البحث الجديدة تحلل «مانزوتي» [١٠] و«دونالد دك» [١١] بالدقة نفسها ولم تعد تستطيع التمييز بينهما (كذبة رخيصة تعاكس الأدلة المطبوعة). النقد التقليدي لا يدرك، بسبب فقدان الانتباه، أن الأمر عكس ذلك، فتطور الفن ذاته هو ما يحاول محو هذا التمييز. اذ أي شخص على شيء من الثقافة يستطيع قراءة «مانزوتي» (كم سيفهم، هذه قضية أخرى)، ولكنه لا يستطيع قراءة مسلسل مصور لمجلة «ميتال هبرلانت» [١٢] (الغامضة والمملة أحيانا) مثلما كان يستطيع اصحاب التجربة الرديئة، مع مسلسل، «القلة المرحة» قبل عقود مضت.

هذه الوضعية تقول لنا إنه حيث تحدث تحولات مثل هذه في الأفق، فإنها لا تعني أن الأشياء أصبحت أفضل أو أسوأ، بل إن الأشياء تغيرت، بكل بساطة، وانه حتى أحكام القيمة يجب أن تتشكل وفق موازين مختلفة.

ما هو مهم، وبشكل غريزي، أن أطفال المدارس يعرفون هذه الأشياء أفضل مما يعرفها بعض المعلمين في سن السبعين (أنا أشير إلى ما هو جوهري وليس إلى سن التقويم السنوي بالضرورة).

مدرس الثانوية مقتنع بأن الصبي لا يتعلم لأنه يقرأ «باتمان» [١٣]، وربما لا يتعلم لأنه يقرأ «باتمان» [١٤] وكتاب «سدهارتا» لهرمان هسه جنبا إلى جنب، بل كما لو أن هناك شرحا لكتاب «الزن وفن صيانة الدراجات النارية» [١٥]. عند هذه النقطة من الواضح أن على المدرسة أن تراجع أولوياتها أيضا (هذا إن كان لديها أولويات) حول كيف تقرأ، وحول ما هو الشعر واللاشعر.

ولكن المدارس (والمجتمع وليس الشبان فقط) يجب أن تتعلم توجهات جديدة في كيفية رد فعلها على وسائط الاعلام الجماهيرية، ويجب أن يعاد فحص كل شيء قيل في الستينيات والسبعينيات، وسيبدو عندها أننا كلنا (وربما عن حق) ضحايا لنموذج من وسائط الاعلام الجماهيرية أساسه العلاقة بالسلطة: مركزة جهاز الارسال، مع خطط تعليمية وسياسية، محددة تسيطر عليها السلطة (سياسية أو اقتصادية)، وترسل الرسائل عبر قنوات تقنية يمكن التعرف عليها (موجات وأسلاك، ومعدات ذات هوية مثل شاشة، سواء شاشة، سينما أم شاشة تلفاز، ومذياع وصفحة مجلة) إلى المتلقين ضحايا التلقين الأيديولوجي. واجبنا ليس سوى أن نعلّم المتلقين كيفية «قراءة» الرسائل لنقدها، وعندها ربما نحظى بعصر الحرية الفكرية، عصر الوعي النقدي. لقد كان هذا حلما آخر من أحلام العام ١٩٦٨.

المذياع والتلفاز هما اليوم كما نعرف تعددية من الرسائل غير مسيطر عليها، يستخدمها كل فرد ليشكل توليفته الخاصة به بوساطة جهاز التحكم عن بعد (الريموت كونترول). ربما لم تتزايد حرية المستهلكين، ولكن من المؤكد أن طريقة تعليمهم كيف يكونون أحرارا ومسيطرين تغيرت. وبالنسبة لما تبقى، تتقدم ظاهرتان جديدتان ببطء: تعددية وسائط الاعلام وتربيعها.

ما الوسيط الجماهيري اليوم؟ هل هو البرنامج التلفازي؟

بالتأكيد هو هذا، ولكن دعونا نحاول تخيل وضع غير متخيل: مؤسسة تنتج قمصان لعبة البولو مع تمساح عليها، وتعلن عنها (ظاهرة تقليدية)، ويبدأ جيل بارتداء قمصان البولو. إن كل مستهلك لقميص بولو يعلن، بوساطة التمساح على صدره، عن العلامة التجارية، لقميص بولو هذا (تماما مثلما ان كل مالك لسيارة تويوتا معلن يدفع ولا يُدفع له، عن خط انتاج تويوتا والنموذج الذي يقوده)، ولتكون محطة تلفازية أمينة مع الواقع، تقوم باظهار الشبان وهم يرتدون تمساح قميص بولو. ويرى الشاب (والعجوز) المحطة التلفازية، فيقومون بشراء المزيد من تماسيح قمصان بولو لأن لديهم (رؤية شبابية).

أين الوسيط الجماهيري؟ هل هو إعلان الصحيفة؟ هل هو محطة التلفاز؟ هل هو قميص بولو؟ هنا ليس لدينا وسيط جماهيري واحد، بل لدينا اثنان أو ثلاثة وربما أكثر، يفعل كل واحد منهم فعله عبر قنوات مختلفة. الوسيط يتضاعف، ولكن بعضه يقوم بفعله كوسيط للوسيط، أو بكلمات أخرى، كوسيط مربع (مضروبا في نفسه).

وعند هذه النقطة: من مرسل الرسالة؟ مصنع قميص بولو؟ أم الذين يرتدون القميص؟ أم الشخص الذي يتحدث من شاشة التلفاز؟ من منتج الأيديولوجيا؟ ولأنه سؤال أيديولوجي، ليس لك الا أن تحلل متضمنات الظاهرة، ما الذي يريد صانعو قميص بولو قوله؟ وماذا يريد مرتديه ان يقول؟ وماذا يريد الشخص الذي يتحدث عنه؟. ولكن بناء على القناة التي نتحدث عنها، يتغير معنى الرسالة على نحو معين، وربما ثقلها الأيديولوجي أيضا لم تعد هناك سلطة مستقلة تمام الاستقلال (ويا للعزاء!). هل علينا أن نماهي بين السلطة والمصمم الذي امتلك فكرة ابتكار تصميم جديد لقميص بولو، أم صاحب المصنع (ربما موقعه في المقاطعات البعيدة) الذي قرر بيعه، وبيعه على نطاق واسع في سبيل المال، وبوصفه الحل الوحيد الصحيح، ولتجنب طرد مستخدميه؟ أم هم أولئك الذين وافقوا بشكل مشروع على ارتدائه، والاعلان عن صورة للشباب أم الطيش أو السعادة؟ أم هو مدير التلفاز الذي، لكي يميز جيلا، جعل أحد ممثليه الشبان يرتدي قميص بولو؟ أم هو المغني الذي وافق على رعاية قميص بولو تغطية لمصاريفه؟.

كل هؤلاء في السلطة ولكنهم خارجها: السلطة متعالية، ولم يعد بالامكان القول من أين تجيء «الخطة»، لأن هناك خطة بالطبع، ولكنها غير مقصودة، ولذا لا يمكن نقدها بالنقد التقليدي المعني بالمقاصد. وعلى أساتذة نظرية الاتصالات

> ما يهيمن في وسائط الاعلام الجماهيرية ليس الابداع، بل التطبيق التقني الذي يمكن تقليده بحرفية تامة

الذين تدربوا على نصوص العشرين عاما الماضية (وهذا يشملني) أن يتقاعدوا.

أين يقع وسيط الإعلام الجماهيري؟ في الاحتفال أم في الموكب. أم في مؤتمر ينظمه مسؤول ثقافي حول «ايمانويل كانط». يجد الآن ألف شاب جالسين على الأرض للاستماع إلى الفيلسوف المتجهم الذي اتخذ شعارا له تحذير «هيرا قليطس»: «لماذا تريد أن تسحبني في كل اتجاه أيها الأمي؟ ليس لك ما أكتب، بل لأولئك الذين يستطيعون فهمي».

أين يقع وسيط الإعلام الجماهيري؟ هل هناك أكثر خصوصية من مكالمة هاتفية؟ ولكن ماذا يحدث حينما يقدم أحدهم إلى قاضي التحقيق شريط مكالمة هاتفية خاصة؟ مكالمة تمت لتسجل وتسلم إلى قاض، ثم يتم تسريبها إلى إحدى الصحف بوساطة شخص ما في الحكومة، ولتتحدث عنها الصحيفة مساومة بهذا التحقيق؟ من الذي ينتج الرسالة (وأيديولوجيتها)؟ هل هو الأبله الذي تحدث غافلا عبر الهاتف؟ أم من تسلمها؟ القاضي، الصحيفة، القارئ الذي يفشل في فهم اللعبة، والذي يضمن نجاحها حين يمررها إلى الآخرين؟

وتمضي الحكاية هكذا.. كان يا ما كان، كانت هناك وسائط إعلام جماهيرية، وكانت شريرة بالطبع، وكان هنالك طرف مذنب. وكانت هناك أيضا أصوات فاضلة وجهت أصابع الاتهام إلى المجرمين. والفن (آه.. أي حظ) قدم البدائل لأولئك الذين هم ليسوا سجناء وسيط الإعلام الجماهيري. طيب.. انتهى كل شيء. وعلينا أن نعود ونبدأ من البداية مرة أخرى، ويسأل أحدنا الآخر: ما الذي يجري حقا؟

أمبرتو ايكو:

أستاذ علم الدلالات في جامعة بولونيا الإيطالية حاليا. متعدد الاهتمامات. بدأ حياته الأدبية بأطروحة جامعية، لنيل شهادة الدكتوراه من جامعة تورين عنوانها «مشاكل علم الجمال عند توماس الإكويني». باكورة أعماله التي وضعته في مقدمة الكتاب الإيطاليين، كان كتاب «النص المفتوح» (١٩٦٢) وعالج فيه جماليات العملين الأدبي والفني، قبل أن يتجه إلى الألسنية.

أصدر في العام ١٩٦٨ كتابا في علم الدلالات تحت عنوان «البنية الغائبة»، ثم تلاه كتاب نظرية في علم الدلالات (١٩٧٧) فكتاب «علم الدلالات وفلسفة اللغة» (١٩٨٤)، في الرواية صدرت له روايته الشهيرة «اسم الوردة» (١٩٨٠) ثم «رواية بندول فوكو». فرواية جزيرة اليوم السابق فكتاب «دور القارئ».

ساهم منذ وقت مبكر في الكتابة، للصحافة، باحثا، ومفكرا في قضايا الفن المعاصر وثقافة العالم المعاصر ونظم الاتصال الجماهيرية.

مقاله المترجم مأخوذ من كتاب صدر بالإنجليزية، تحت عنوان «الواقع المفرط»، ويضم مجموعة من مقالاته المنشورة في الصحافة (١٩٨٧).

هوامش

(١) **ستانلي كوبريك:** مخرج سينمائي أميركي، من أهم أفلامه «أوديسا الفضاء العام ٢٠٠١» الذي افتتح به عصر أفلام الخيال العلمي التي موضوعها الرحلات الفضائية، توفي في العام ١٩٩٩.

(٢) **مايكل انجلو كارافاجيو** (١٥٧٣ - ١٦١٠) رسام ايطالي كبير. يعد من التابعين لمدرسة النهضة الإيطالية.

(٣) **دالاس:** مسلسل تلفزيوني اجتماعي مُعد لتسلية ربات البيوت. اشتهر في السبعينيات. وكان خاتمة من الأعمال التلفزيونية من النمط ذاته.

(٤) **بلزاك:** أنوريه دي بلزاك (١٧٩٩ - ١٨٥٠) روائي فرنسي يعد أحد الروائيين المهمين ذوي الاتجاه الواقعي. من أشهر أعماله رواية «الكوميديا البشرية»، و«الرائعة المجهولة».

(٥) **فيم فيندرس:** مخرج سينمائي ألماني لا يزال على قيد الحياة، من أهم أفلامه «هامبيت» و«باريس - تكساس».

(٦) **تشارلس هيوستن:** مخرج سينمائي أمريكي، صاحب فيلم «صقر مالطة»، توفي عن ثمانين عاما منذ سنوات قليلة.

(٧) **البيتلز:** فرقة غنائية بريطانية، نشأت في ليفربول في الستينيات، وتصدرت أوساط الغناء والموسيقى فيما عرف باسم الفن الشعبي (البوب أرت). من أشهر أعضائها «جون لينون» الذي اتخذ له منحى خاص بعد تفكك الفرقة، وانضم إلى المعارضين لحرب فيتنام. اغتيل في الولايات المتحدة الأمريكية في مطلع الثمانينيات مع بدية حكم الرئيس رونالد ريغان.

(٨) **البوب ارت:** مصطلح يعنى بالفن الشائع القريب من الأذواق العامة. وقد شاع في الغناء والموسيقى والرسم وفنون الزخرفة والتصاميم الهندسية.

(٩) **كريباكس، برات، موبيوس، دروليه:** فنانون من رسامي مسلسلات المجلات المصورة (الكارتونية).

(١٠) **مانزوني:** كاتب ايطالي رصين ينتمي الى المدرسة الكلاسيكية.

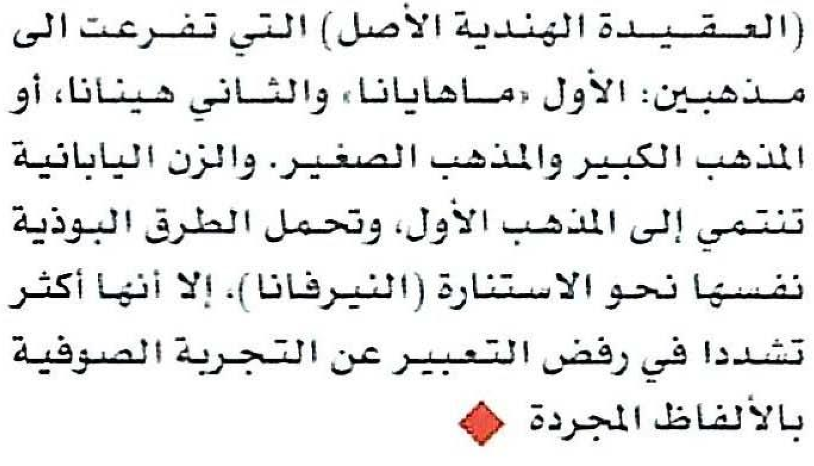
(١١) **دونالدوك:** شخصية كارتونية، من شخصيات افلام والت ديزني الأمريكية للأطفال وتعني «ذكر البط دونالد».

(١٢) **ميتال هبرلانت:** قصة مسلسلة مصورة للأطفال نشرت على حلقات في السبعينيات.

(١٣) **باتمان:** أو الرجل الوطواط، من الشخصيات الكارتونية الخيالية الأمريكية، تمثل رجلا يقوم بحماية القانون في مدينة خيالية، انتقل من الرسوم المتحركة إلى السينما.

(١٤) **هرمان هسة:** شاعر وروائي ومفكر ألماني (١٨٧٧ - ١٩٦٢). بدأ حياته شاعرا وكاتب مقالات تأملية، ثم تحول إلى الرواية. من أهم رواياته «بيتر كاميند» (١٩٠٤) و«تحت العجلة» (١٩٠٦). ونشر أيضا مجموعة قصصية، وكتب أخرى مثل: «ساعة بعد منتصف الليل»، و«عودة زرادشت». تأثر بالفكر الشرقي، وبخاصة في جانبه الصوفي، وزار الهند والصين. وانعكس تأثره هذا في أكثر رواياته شهرة «سد هارتا»، و«دميان»، و«ذئب السهوب»، و«كتاب الصور»، وأخيرا رائعته «لعبة الكريات الزجاجية»، التي كانت آخر أعماله.

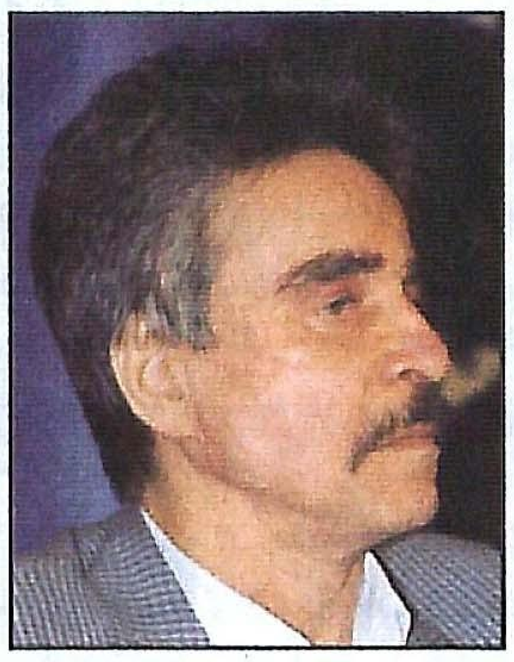
(١٥) **الزن:** هي الشكل الياباني للبوذية (العقيدة الهندية الأصل) التي تفرعت الى مذهبين: الأول «ماهايانا»، والثاني هينانا، أو المذهب الكبير والمذهب الصغير. والزن اليابانية تنتمي إلى المذهب الأول، وتحمل الطرق البوذية نفسها نحو الاستنارة (النيرفانا). إلا أنها أكثر تشددا في رفض التعبير عن التجربة الصوفية بالألفاظ المجردة ◆



موقع يحتوي علي دليل ضخم للكثير من قنوات التلفزيون العالمية

رأي

الفضائيات العربية.. البحث عن مستوى


إسماعيل فهد إسماعيل

ونحن نعيش عصر الاتصالات أضحت الفضائيات العربية تتحدث بكل «اللهجات»، حتى تلك التي لم نكن نتخيل أننا سنشاهدها ونحن في بيوتنا، بكل هذا الوضوح؛ في طول البلاد العربية وعرضها.

وتجاوزا لأي خلل في الصوت أو الصورة، تبقى ملاحظات أساسية حول شكل ومحتوى فضائياتنا هذه:

• الملاحظة الأولى تنصب على نقطة البداية، لحظة لقاء المشاهد، أي توقيت بث هذا البرنامج أو ذاك، وقد أتاحت لي ظروف وضعي الخاص كمتابع لمجريات الأمور من الداخل، التوصل إلى استنتاج مفاده أن توقيت البث أمر غالبا ما يخضع لمزاجية المسؤول، أو واسطة صاحب (أو صاحبة البرنامج) لا على ما يجب أن يقوم عليه ويحدده، بناء على دراسة علمية تقوم على استطلاع حقيقي ومناقشة مستفيضة، دون النظر للاعتبارات الخارجية الثانوية، مع مراعاة مصلحة الجهاز نفسه، التي غالبا، ما تنتهك في أحوال مؤسسات القطاع العام على وجه الخصوص.

• الملاحظة الثانية تدور حول «الإعداد» الذي يظل أمرا ثانويا في المؤسسات الرسمية، حيث يندرج تحت بند العلاقات العامة، واتصالات السكرتارية (أي إبلاغ الضيوف بالموضوع والمواعيد) ما عدا استثناءات قليلة فإنك لا تلمس وجود إعداد حقيقي بمفهومه العلمي، أي البحث والتنقيب عن الأفكار الجديدة أولا، ثم مناقشتها مع أطراف العمل (المخرج والمذيع، مهندسو الصوت والديكور والإضاءة) بشكل جدي يضمن للبرنامج ميلادا سليما منذ وهلته الأولى.

• الملاحظة الثالثة تنصب على مقدمات البرامج، والمسلسلات، والحلقات، التي لا تزال في الأعم تلجأ إلى أسلوب الرسوم التوضيحية البائسة (نرى رسوماً مشوهة لوجوه الممثلين) في وقت خلت فيه الخطوط من أيما لمسة جمال، لنجد أنفسنا إزاء صورة دالة على تخلف لايزال يعيش عصر الرسم التوضيحي المباشر، لا اللجوء إلى فن الجرافيك الذي يمد مصمم المقدمة بإمكانات ترفع من شأن البرنامج مع استثناءات نجدها في محطات «المستقبل، المنوعات المصرية، الجزيرة، أبوظبي».

• الملاحظة الرابعة تتعلق بالتصوير، فلايزال الكثير من مصورينا يتعاملون مع الكاميرا باعتبارها آلة (لترقيص) المشهد، من لقطة طويلة سريعة، إلى لقطة قصيرة سريعة، فإذا بعينيك تفاجآن بهذه الحركة غير المحسوبة، المزعجة التي تدل على أن المصور يستخدم أداته بشكل بدائي.

• نأتي للملاحظة الأخيرة وتنصب على دور المذيع في البرامج الحوارية «التوك شو...»، حيث نجد في كثير من الشاشات مذيعين هوايتهم مقاطعة الضيوف أكثر من مساعدتهم على إبداء آرائهم، لدرجة باتت معها الشاشة كأنها ساحة لصراع الديكة.

• ملاحظة نهائية:

بعض «اللهجات» العربية مقبول ومفهوم، لأنه منشق أصلاً من اللغة الفصحى (اللغة الأم)، لكن بعضها الآخر ثقيل وغير مهضوم، ولا يفهم إلا في نطاق هذا البلد أو ذاك، وبعض «المذيعات» يتعمدن الانسياق وراء اللهجة المغرقة في محليتها، حتى نكاد (نحن المشاهدين) نصطدم بروح فيها من التعصب الشيء الكثير، فإذا كانت الفضائيات جعلت لتكون صوت «البلد» إلى البلاد الأخرى، ألا يعني هذا السلوك المغرق في المحلية الابتعاد عن الهدف، أو العمل لغير ما أنشئت له هذه الفضائيات: أي منع الرسالة عن الوصول للناس.

يبقى حق الاجتهاد، ولكل مجتهد نصيب. ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يد الإنسان من الأسطورة إلى الفن التشكيلي

• ماريو وابنته

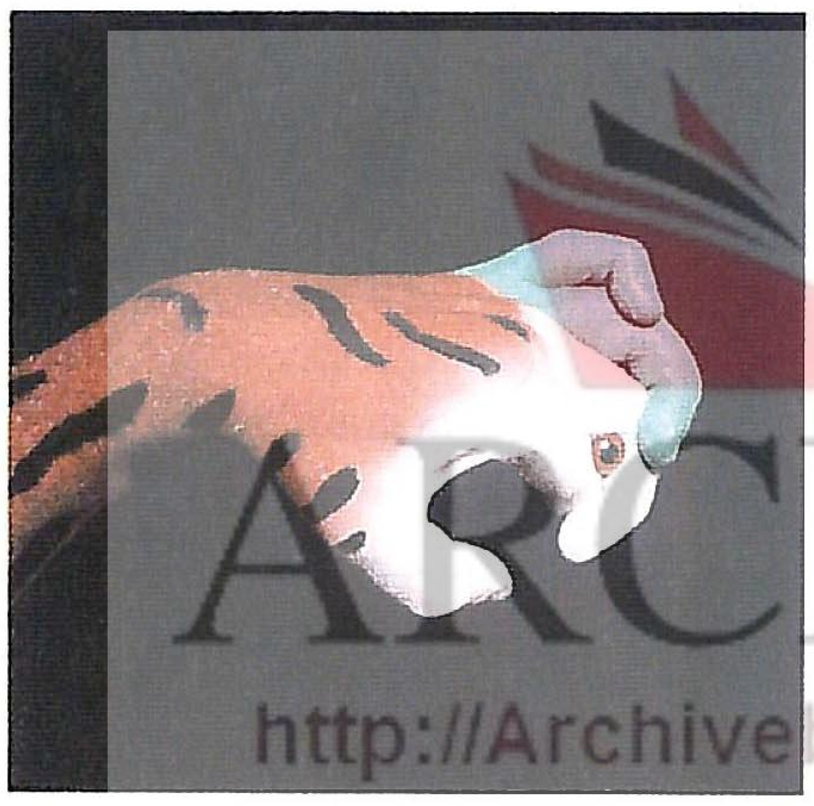
بيدها أخذت حواء ثمرة من الشجرة المحرمة وأثمت حين: «أكلت وأعطت زوجها أيضا، وكان معها فأكل» (١). واستدرج قابيل هابيل إلى الحقل وقتله بيده، فقال له الرب: «ماذا فعلت؟ دم أخيك من يدك» (٢). وبحيلة ماكرة (*) انتزع يعقوب الأخ الأملس والأصغر من أخيه عيسو الأشعر والأكبر ميراث أبيهما اسحق الذي كل نظره، مستخدما في حيلته يديه اللتين كساهما بجلد جدي. ويروي سفر التكوين ان اسحق الذي يحب عيسو صاحب الحق في الميراث قال ليعقوب الذي تحبه أمه رفقة وهي التي دبرت الحيلة: «تعال لأجسك يا ابني، فأعرف هل أنت ابني عيسو أم لا». فتقدم يعقوب إلى اسحق أبيه، فجسه وقال: «الصوت صوت يعقوب، ولكن اليدين يدا عيسو» (٣). وفي الحالات الثلاث تلطخت «يد» الإنسان بالخطيئة والدم والكذب، ولكنها كانت ولا تزال وسيلته وأداته لبناء الحضارة، فيما نقشت بمهارة على الألواح السومرية الأولى حروف وكلمات الأساطير، وفيما رسمت ونحتت، وفيما ابدعت من شواهد باقية أبد الزمان.

الكويت - نزار العاني

في نص سومري يتعلق بالمخلوقات يرجع إلى العام ١٩٠٠ ق.م نقرا نقاشا بين أنكي وننماخ حول «تقرير مصير ووسائل معيشة خلائق غير مكتملة أو مشوهة أو ذات عاهة ويحاول النص عرض بعض الحلول لتلك الحالات التي عرفها البشر...» (٤) ومن حالات النقص الفادحة التي تعتور المخلوقات يذكر النص حالة الضرير والمشلول والعنين والعاقر والخنثى وعلى رأس هؤلاء المشوهين «الإنسان الأول الذي ... لم يكن يستطيع إمساك اي شيء بيديه المتصلبتي المفاصل» (٥). وكذلك المخلوق الغريب الشكل واسمه «أومول» وبالسومرية «Umu-ul» الذي تقدم له نينماخ خبزا «لكنه لم يستطع تناوله» (٦)، وذلك لأن من أكبر عيوب هذا المخلوق كما وصف النص له: «ويدان غير قادرتين على الإمساك بالرأس وعلى تغذية الفم» (٧)، ولأن أنكي تجاوز فيما صنع هذه النقيصة قال لنينماخ: «ضعي يدك على فمك! ولنحتفل بمقدرتي - الخلاقة المتألقة بمهارة - الصنع» (٨).

خصص أرسطو طاليس (٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م) العديد من الصفحات في كتابه «أجزاء الحيوان» للحديث عن اليد ووصفها بأنها «امتياز خاص بالإنسان» (٩)، ومما قاله فيها: «قال أناساغورس إنه لهذه العلة - أعني أن للإنسان يدين - صار أعقل وأحلم من جميع الحيوان، والأولى أن نقول إنه لكونه أعقل الحيوان صارت له يدان ... فليس الإنسان حليما جدا لحال أن له يدين، بل لأنه حليم جدا صارت له يدان» (١٠) وهذا الربط بين العقل واليد يرد بشكل مجازي في الأدب المصري القديم إذ تقول إحدى المقطوعات الغزلية: «حين تكون يدك في يدي/ يفكر عقلانا» (١١)، ولكن أرسطو يدعم مقولته بمبادئ العلم والجدل الفلسفي كما فعل علماء الأناسة (الأنثربولوجيا) حين قالوا أن اليد ساهمت بولادة الإنسان الحاذق أو الإنسان صانع الأدوات (الهوموهابيلوس - Homp Habilis) قبل اكثر من مليوني سنة وهو الجد الأول للإنسان الحالي (١٢)، وما صنع الأدوات سوى خطوة الفن الأولى وجوهر التشكيل الذي يحول خامات الطبيعة إلى نماذج مبتكرة. وما كان الإنسان لينجح لولا اليد العبقرية التي يطلق عليها أرسطو تسمية ذات دلالة في قوله «أن الإنسان العاقل يحتاج إلى آلة كبيرة يستعملها بنوعي الصواب والاستقامة. وليست اليد آلة واحدة، بل آلة كبيرة لأنها مثل آلة الآلات» (١٣).

• البطريق


• الفن يشكل يد الإنسان

• الفقمة

ويرى الإمام العالم زكريا بن محمد بن محمود القزويني (٦٠٠ - ٦٨٢ هـ) أن الحكمة الإلهية خلقت للإنسان الذي يدرك بالحواس آلة محكمة هي اليد «تتناول بها - النفس - ما ينفعها وتبعد عنها ما يضرها» (١٤) ويفصل القزويني في خلقة اليد وتشريحها ووظائفها وحركتها والأدوار المتباينة لأصابعها الأربع والإبهام الذي يقابلها ليستنتج قائلا: «لو اجتمع الأولون والآخرون على وضع أحسن من هذا لم يمكنهم فسبحان من أحسن كل شيء خلقه» (١٥).

تنطوي الأمثال على وعي جمعي يفضي إلى حكمة راسخة لا يغيب مغزاها عن لبيب. ونعثر تحت مادة «يد» في «قاموس الحكم والأمثال والأقوال المأثورة» (١٦) على نماذج من هذه الأمثال:

- اليد هي أداة الأدوات (أرسطو)
- يدي اليمنى هي إلهي (فرجيل)
- اليد الخشنة دليل عقل جريء (شكسبير)
- البحر تحكمه اليد (دانماركية)
- عشرة السن تؤكد لا تساوي عينين تنظران، وعينان تنظران لا تساويان يدا تجس (سيامسة)

وللعرب أمثالهم أيضا وهي كثيرة والسائر منها قولهم:

- يدك منك وان كانت أشلاء.
- وما من يد إلا يد الله فوقها.
- بيدي لا بيد عمرو.
- هم عليه يد واحدة.
- يد تشج وأخرى منك تأسوني.
- يد الحرّ ميزان.

ولا أدل على قيمة اليد في العرف والعادة عند الشعوب من أداء القسم بها، والتحية، والمصافحة، والايماء، والتقبيل، والصلوات والدعوات.

وقد أخطأ من أطلق على الشاعر نزار قباني لقب «شاعر النهد». فقد وردت لفظة «النهد» في مجمل ما كتب نزار من شعر (١٦٧) مرة، في حين وردت لفظة اليد وتحويراتها (يدان، أصابع، كف) حوالي (٤٧٨) مرة (١٧). والأدعى إلى الصواب ان نطلق على نزار قباني لقب «شاعر اليد».

ولا يخلو ديوان شعر قديم أو حديث، وبكل لغات الأرض، من أبيات توظف اليد لرسم الصورة الشعرية ببهاء والاتكاء على اللفظة كمفتاح لتنويعات مجازية تقتحم عوالم المعنى لإجلاء الغامض أو التمويه على الوضوح، وعلى الوجهين تكتسب لفظة اليد قيمة دلالية عظيمة.

وعلى سبيل المثال لا الحصر، يبدو شغف الشاعر محمد على شمس الدين بلفظة اليد ومجازاتها واضحا وجليا عبر المقتطفات العشوائية التالية:

- فأبصرت يدي/ ترسم شيئا ما في الظل.
- أفتح أسرار الكف/ وأغلقها/ ليظل الشك عميقا.
- ويدي لا تمسك حتى أطراف أصابعها.
- فارحل مولاي ولا ترحل/ جسدي/ ويدي مأواك.
- كل ما سوف يأتي مضى/ ويدي لا تراني.
- كأن يدي - وهي مثقوبة - / غير مهياة للطيور.
- والكف طير/ تضمينه في المساء.
- الكف نادته: أقبل.
- لا تلتقي في البحر غير أصابع الأطفال.
- وشممت على عتبات الموت/ رماد أصابعك الأولى.
- ويدون في قدميه العشب/ وبين يديه الماء.

إن انطلاقة الإنسان الكبرى تبدأ مع الإنسان المنتصب HOMO ERECTUS وحين مشى هذا الكائن على قدمين أطلق ليديه المجال لتتحرك بحرية لتتفهم مغزى الأبعاد، وتوغل في تلمس نطاق العلم. وربما لهذا السبب تساءل توينبي: «هل يمكن القول بأن أجدادنا أصبحوا بشرا لما انحدروا من الأشجار على الأرض؟ أو لما اكتسبوا القدرة على المشي والركض معتمدين على زوج واحد من

> ماريو ماريوتي، يمارس فناً متميزا يعتمد على يديه، وأحيانا على يدي ابنته «فرانسيسكا» يتطلع الى خلق مشهديه كتلك التي يعمل رجال المسرح على خلقها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأطراف للحركة، وبذلك حرروا الزوج الآخر لاستعمال الأدوات؟ أو لما نمت أدمغتهم؟» (١٨) ومهما تنوعت الإجابات فمما لاشك فيه أن تحرير اليد كان خطوة حاسمة على صعيد ارتقاء الحضارة والعلم والفنون. إن فجر الحضارة والعلم الذي بدأ بالزراعة وإكثار الحيوان صنعته الأصابع الماهرة. ويقول برونوفسكي بهذا الشأن: «كل مرحلة من مراحل تدجين الحيوان والنبات تتطلب سلسلة من الاختراعات التي تبدأ بابتكار أجهزة ووسائل فنية تقنية ومن هذه تتدفق المبادئ العلمية» (١٩). ويعدد برونوفسكي ما أبدعته يد الإنسان من أدوات ووسائل «تعادل في براعة صنعها وأهميتها لارتقاء الإنسان أي جهاز من أجهزة الفيزياء النووية. مثال ذلك. الإبرة والخرز والقدر وجهاز اللحام والرفش والمسمار والمسمار اللولبي (البرغي) والكور والوتر والعقدة وآلة النسيج والسرج واللجام (والكلابة) والزر والحذاء، وما إلى هنالك» (٢٠).

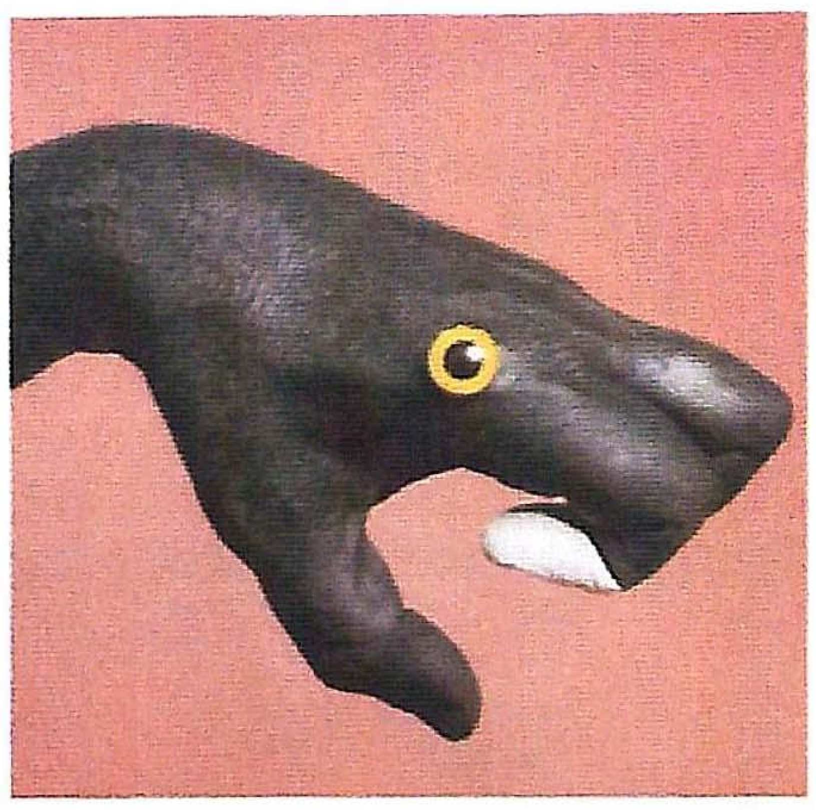
إن العلم، كما هو الأمر بالنسبة للفنون قاطبة، مدين لعقل الإنسان ويده. وهناك مدرسة في الطب، مصدرها اليابان، ويطلق عليها «السوتاي والسوتو» (٢١). وفقا لهذه المدرسة يمكن تشخيص جميع الأمراض والعلل التي تصيب الإنسان بتفحص يده وإجراء ما يسمى «اختبار الأو رينغ O -RING TEST» وفي هذا الاختبار يطلب الطبيب من المريض أن يقابل إبهامه مع أصابعه الأخرى لتشكيل حلقة دائرية على شكل الحرف O، وفي الوقت نفسه يقوم الطبيب بتطبيق تحريض عصبي على نقاط محددة منتشرة على الجسم، ومن المفترض أن تقابل كل نقطة خارجية أحد الأعضاء الداخلية للجسم، وبشكل متزامن يحاول الطبيب فك الحلقة التي شكلها المريض بيده مع الطلب منه مقاومة ذلك. وبناء على نتائج هذا الاختبار يمكن تحديد العضو الداخلي المريض وتشخيص العلل. وهذه المدرسة ترى أن اليد قادرة على الإفصاح عن المرض العضوي الداخلي بأمانة، فهي مفتاح أقفال الجسد.

«الفن للفن. ولم لا؟ الفن للحياة. ولم لا؟ الفن للمتعة. ولم لا؟ المهم أن يكون فنا» (٢٢) وهذا التعريف الفضفاض للفن كما عبر عنه بول غوغان يصله بحبله السري وأقصد الحرية. والفن مهما قيل فيه يظل ممارسة إبداعية غير مشروطة للحرية، وكل تقييد يهبط عليه من سماء النقد، أو إعاقة تنبثق من أرض التقنين، تخل بشرط ولادته الطبيعية، وتخضعه رغما عنه لعملية ولادة قيصرية.

من الفنانين الذين يختزنون في داخلهم نبعا فياضا من حرية الإبداع، ويبدو كأنه لا يحفل بشيء لحظة الإبداع سوى بالمتعة، متعته هو حين يطلق لمخيلته العنان لتبتكر ما هو غير مألوف، والمتعة التي يتوقع إثارتها عند المتلقي وهو يتأمل شطحات خياله، هذا الفنان هو ماريو ماريوتي Mario Mari-otti.

يذكرني هذا الفنان بمجموعة من الفنانين الأوروبيين المبتدئين والموهوبين الذين يرسمون على الأرصفة بالطباشير الملونة لوحات رائعة بانتظار أن يمنحهم المارة مساعدة مالية زهيدة، وهم يعرفون سلفا أن لوحاتهم زائلة، فكأنهم يرسمون على الرمال ما سيبتلعه الموج.

وإذا كان الفن في أحد تجلياته محاولة يائسة لقهر الموت والتمسك بالأبدية عبر تخليد الأثر الإبداعي لمبدعه، فإن الذي أبدعته مخيلة ماريوتي لا يستطيع مقاومة الزمن، ومعظم إبداعه المنشور في كتب لولا وساطة الكاميرا والصورة الفونوغرافية لما عرفناه أبدا. فهو فن اللحظة الزائل بمجرد زوال الأصبغة والألوان من اليد أو الوجه أو القدم التي تعتبر خاماته المفضلة لتفجير



• البطريق

موهبته.

ومثلما فعل آلاف الرسامين في تأملهم للجسد الإنساني، يحاول ماريوتي استنطاق إمكانات الجسد وأعضائه، كمادة أولية للتأمل الجمالي البحت. إن «الجسد هو المادة الأولى للفرح الإنساني في لحظات التحقق والصعود» (٢٣) وحين يلجأ ماريوتي بفنه المدهش والأخاذ إلى تحوير اليد أو القدم أو الوجه، ليمنحها وجودا آخر، وإن كان زائلا، فهو يضفي بعدا رابعا لأبعاد الإنسان، وينتشله من احتمالات الحزن والانكسار، وربما الكسل والبلادة، ليحرّض عين الرائي وهي تتأمل أشكاله النهائية على ممارسة الفرح.

كانت الطبيعة ولا تزال، بأحيائها وجماداتها موضع تأمل عميق من الفنان. ومنذ الرسوم البدائية الأولى الملونة على جدران كهوف «دور دوني» التي ينسبها علماء الآثار إلى الفترة الموسيترية في مطالع العصر الحجري الحديث، كان النبات والحيوان خامة أثيرة قابلة للمحاكاة، ومن خلال ذلك يقيم الفنان صلة حية بعناصر الوجود الأخرى، وينشد عبر رسومه لأحياء الكون شعائره وطقوسه، ومعظم فنون أفريقيا البدائية التي سحرت العالم بجمالها تنضح من هذا المعين الذي لا ينضب.

إن ماريوتي بتحويله اليد البشرية إلى ما يشبه ذيل طاووس أو فم تمساح أو رأس طائر أو ثعبان أو مخلوقات أخرى، مستخدما الألوان المائية والكرات الزجاجية والأزرار والدبابيس، ووسائل الإلهام المتنوعة، إنما هو يفعل ذلك ليخرج اليد من نطاقها الذي حددته البيولوجيا والفيزيولوجيا مسبقا. إنه يجرد اليد من شكلها الأساسي الذي رسمته علوم الحياة، ومن وظيفتها المألوفة التي يؤطرها علم وظائف الأعضاء، ويمنحها كينونة أخرى مختلفة، ويهبها من خياله الجامح صورة مغايرة مختلفة، ولكنها مدهشة وممتعة، وهو من خلال ذلك يبدع فنا حسب تعريف غوغان للفن.

والفن الذي يمارسه ماريوتي معتمدا على يديه، وأحيانا على يدي ابنته فرانسيسكا، يتطلع إلى خلق مشهدية كتلك التي يعمل رجال المسرح على خلقها. ولابتداع هذه المشهدية لا يحتاج ماريوتي

• ذيل طاووس

• مصدر قوة (متسيغا الهندية) اياديها الأربعة

إلى أكثر من ألوانه ومخيلته وحريته المطلقة في الخروج على القواعد.

لقد نشر ماريوتي العديد من الأعمال بعناوين مختلفة وبمساعدة مصور فوتوغرافي مبدع هو روبرتو ماركيوري Roberto Marchiori وجميع أعماله ترتكز على مبدأ «المحاماة» الذي نظر له أرسطو في كتابه «فن الشعر» للكشف عن جوهر المسرح. ولكن ماريوتي ينقل هذا المبدأ إلى مجال الفن التشكيلي. ماذا يمكن لليد أن تكون إن لامستها عبقرية الفنان؟ وكيف يمكن للألوان أن تحول عين الإنسان إلى سمكة؟ وما مدى الدهشة التي تجتاحنا حين نرى القدم دمية؟

إن هذا الشغف بالحيوانات الذي يصل إلى حد الهوس هو الذي دفع ماريوتي إلى استشفاف إمكانات اليد غير المرئية، لتتماهى مع المخلوقات والكائنات غير العاقلة وتتجسد في هيئتها. وما فعله ماريوتي على مدى سنوات أنه أتاح للفن التشكيلي أن يعلي من مكانة اليد والجسد، وآخى على صعيد الممارسة الفنية بين الهلوسة والابتكار، بين الحلم والقدرة على الخداع، بين سطوة الإيهام وتخلي الواقع عن ماديته، بين مكونات اللاوعي وفعل العقل.

كثيرة هي المقالات التي كتبت عن ابتسامة الجوكندا (الموناليزا) للفنان ليوناردو دافنشي، وقلائل هم الذين تحدثوا عن وضعية اليدين في اللوحة الشهيرة. إن نظرة خاطفة على هاتين اليدين المستسلمتين في حجر المرأة تساهم في إعطاء الابتسامة تلك المهابة والغموض وتبرز حزن الوجه الوجودي. وليس من قبيل المصادفة أن نقاد الفن توقفوا طويلا عند اليد الممدودة الإصبع في قلب الجدارية الشهيرة التي رسمها ميكلا نجلو على سقف «الستينية» في الفاتيكان ودلالات القداسة في هيئة اليد. ويكاد كل مقال يكتب عن رودان يذكر عظمة منحوتته التي تتخذ اليد أساسا لها.

إن اليد الصانعة للفن العظيم تعرف قيمة نفسها ويعرف العقل أن اليد هي توأمه. وفي فرنسا جمعية لفنانين تشكيليين فقد أفرادها أيديهم واستعاضوا عنها بأقدامهم للرسم، أو أنهم يرسمون

• يد الإنسان تمساح

بأفواههم، وفي تغلبهم على الإعاقة، كأنهم يصرخون في وجه العالم أن الإنسان ما هو إلا هبة يده.

والناظر إلى الديانات الهندوكية وما أنتجت من رسوم ومنتجات يستطيع بيسر فهم المغزى العميق الكامن وراء كثرة الأيدي في مقدساتهم، وأن كثرتها من دلائل القوة والعظمة التي تتجاوز محدودية المخلوق الذي لا يملك سوى يدين اثنين. ◆

المراجع

(١) سفر التكوين، الأصحاح ٣: ٦-٧.

(٢) سفر التكوين، الأصحاح ٤: ١٠-١١.

(٣) سفر التكوين، ٢٧: ٢١-٢٣.

(٤) قاسم الشواف وأدونيس، ديوان الأساطير، دار الساقي ١٩٩٦، الكتاب الأول ص ٦٣.

(٥) المرجع السابق، ص ٦٧.

(٦) المرجع السابق، ص ٧٠.

(٧) المرجع السابق، ص ٦٩.

(٨) المرجع السابق، ص ٧١-٧٢.

(٩) أرسطو، أجزاء الحيوان، ترجمة يوحنا بن البطريق، تحقيق د. عبدالرحمن بدوي، ط١ عام ١٩٧٨، وكالة المطبوعات، الكويت ص ٢٠٧ وما بعد.

(١٠) المرجع السابق، ص ٢٠٨.

(١١) إحسان سركيس، الآداب القديمة، ط ١ العام ١٩٨٨، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ص ٩١١.

(١٢) نورمان ويلن وداڤيد بيز، الثقافة العالمية، العدد ٥٩ ص ٦-١٧.

(١٣) أرسطو، مرجع سبق ذكره، ص ٢٠٨.

(١٤) القزويني، عجائب المخلوقات، بدون تاريخ، دار الشرق العربي، ص ٢٨٧.

(١٥) المرجع السابق، ص ٢٨٨.

(١٦) سمير شيخاني، قاموس الحكم والأمثال والأقوال المأثورة، ط١ العام ١٩٨٧، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، ص ٦٤٨.

(١٧) برهان نجاري، مدخل إلى الموسوعة الشاملة للشاعر نزار قباني، ط١ العام ١٩٩٩، دار سعاد الصباح، ص ٢٣٢، ٢٣٦، ١٦١، ٢١٢.

(١٨) أرنولد توينبي، تاريخ البشرية، ج١ . ط٣ العام ١٩٨٨، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، ص ٤١.

(١٩) ج. برونوفسكي، ارتقاء الإنسان، العدد ٣٩ مارس/آذار ١٩٨١، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني، الكويت، ص ٢٨.

(٢٠) المرجع السابق.

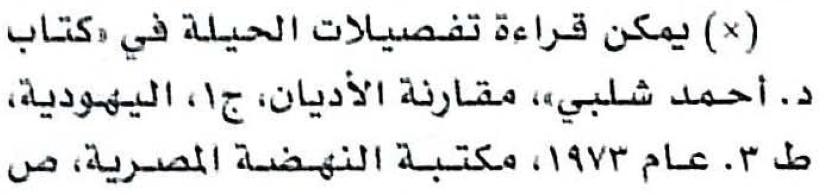
(٢١) الكاتب، جريدة القبس، الأعداد ٧٢٨٢، ٧٢٨٥، ٧٢٨٩.

(٢٢) تحرير عادل السيوي، عين، كتاب غير دوري، ١٩٩٦، ص ٢٦١.

(٢٣) المرجع السابق، ص ٨.

الهوامش

(×) يمكن قراءة تفصيلات الحيلة في «كتاب د. أحمد شلبي»، مقارنة الأديان، ج١، اليهودية، ط ٣. عام ١٩٧٣، مكتبة النهضة المصرية، ص ١٥٨ - ١٥٩.



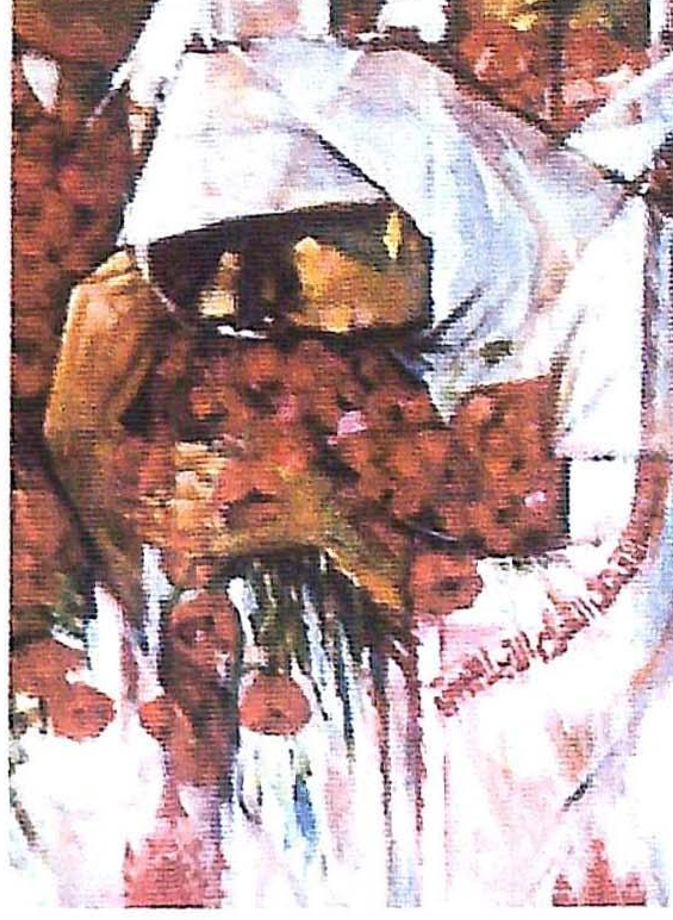
www.members.tripod.com/aliaa

صفحة عن الخزف خاصة بالفنان الكويتي علي العوض نكتشف عبرها علاقة الفنان الحميمة بهذا الفن الجميل.

كما نجد فيها بعضاً من أعماله الجديدة.

السيرة والمسيرة

معرض وكتاب لإسماعيل وتمام شمّوط



مقطع من جدارية (إرادة الحياة أقوى) إسماعيل شمّوط - ١٩٩٩.

مقطع من جدارية (نار الانتفاضة) إسماعيل شمّوط - ٢٠٠٠

غاب القرن العشرون من دون أن ينهي أو تنتهي من حياتنا الفلسطينية والعربية آثار واحدة من أفظع مآسي العصر الحديث، نكبة فلسطين الرهيبة، تلك التي حلت بالشعب الفلسطيني العام ١٩٤٨، وما أسفرت عنه من اغتصاب الأرض واقتلاع الشعب من وطنه، وتشريده في أرجاء المعمورة، تحت فضاءات الغربة والاغتراب.

منذ بداية مسيرتنا معا في أوائل الخمسينيات، وعلى امتداد نصف قرن من الزمن، ظلت قضية الإنسان الفلسطيني - الوطن والشعب - هي موضوعنا الرئيس وهاجسنا الوحيد لعملنا الفني، وهو الذي كوّن وجداننا الإنساني، وشكل وعينا، وأيقظ داخل كل منا الحس واللغة التشكيلية.

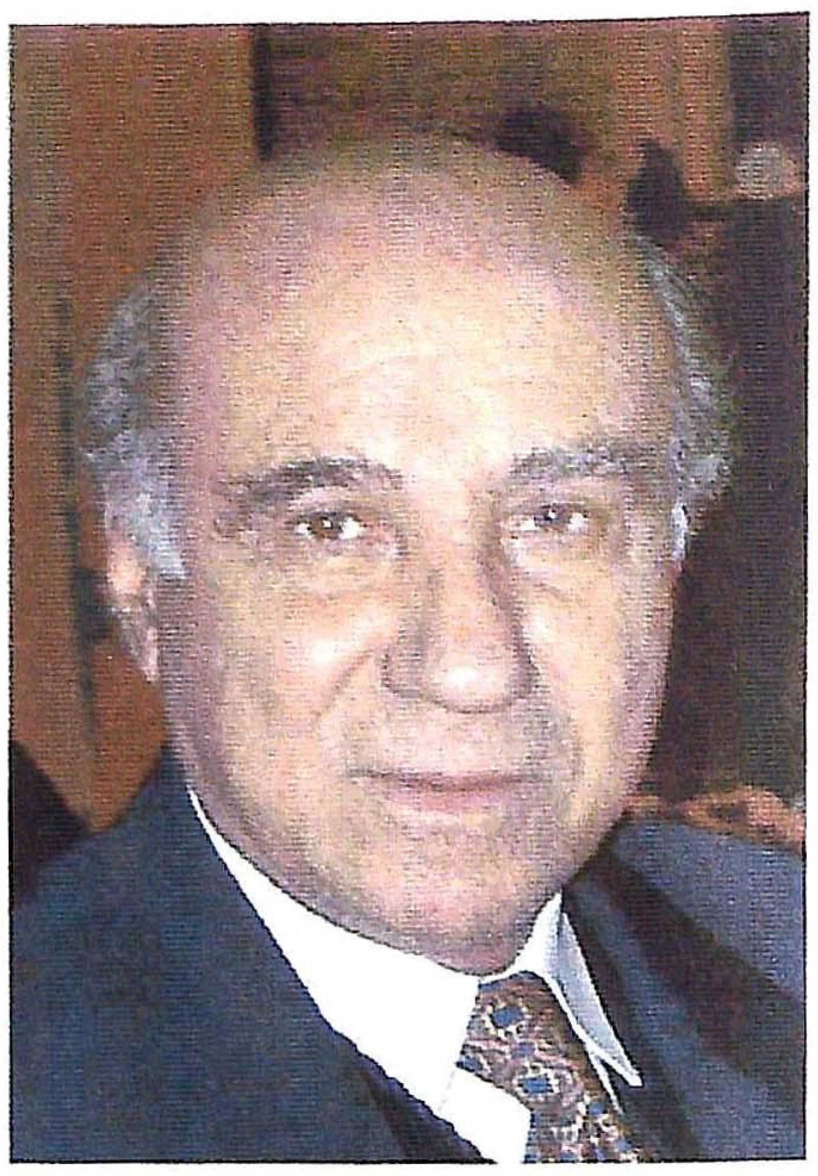
لقد تمكنا من أن نرسم ونصور التجربة الصعبة، والرحلة شديدة القسوة، رحلة اقتلاعنا نحن، إسماعيل وتمام، من اللد ومن يافا، وهي رحلة وتجربة عاشها بشكل أو بآخر كل واحد من أبناء الشعب الفلسطيني، وأنتجنا، في الخمسين سنة الماضية، مئات اللوحات التي عرضت في فلسطين وفي دول عربية وأجنبية عدة.

في العام ١٩٩٧ قمنا بزيارة لفلسطين، زرنا خلالها أنحاء البلاد كافة، بما في ذلك مدينتا «اللد» و«يافا»، مسقط رأسينا، كان للزيارة تأثير كبير في مشاعرنا وأحاسيسنا، فتداعت الذكريات وتجددت صور الأحداث التي عشناها بكل ما فيها من مرارة وعذاب ومن تصميم وإصرار على الحياة.

منذ ذلك الحين بدأنا العمل في لوحات «الجداريات» ذات المساحات الكبيرة (200x١٦٥سم) والتي نعرضها في معرض «السيرة والمسيرة».

ولأن الحقيقة لاتموت، ولأن كل جيل قادم هو الامتداد الطبيعي لجذوره، ولأننا ربما خشينا أن تتمرد أدواتنا على مشاعرنا وقدراتنا، أو أن يغشي صورة هذه القضية الإنسانية ضباب العمر والزمن، رأينا أن نعيد رسمها وتصويرها بتجربتنا الحياتية والفنية الطويلة والغنية، كي تظل صورتها، صورة ذلك الوطن، شعبا وأرضا، حية أمام أعين الأجيال القادمة وأمام ضمائر الناس في كل مكان».

إسماعيل وتمام شمّوط



اسماعيل شموط

تمام الأكحل

مقطع من جدارية (تحية للشهداء) إسماعيل شمّوط - ٢٠٠٠ .

ملحمة نضال

فلسطين «السيرة والمسيرة» سرد لوني لملحمة نضال بدأت مع النكبة عام ١٩٤٨، واستمرت حتى انتفاضة القدس الأخيرة. السيرة والمسيرة، معرض فني يروي قصة اقتلاع «إسماعيل وتمام» من أرض الوطن الغالي، وزرعهما في وجع الغربة والتشرد، وهاهما يلتقطان أنفاسهما، شاهدان على المأساة، يرويان بنبض القلب واللون والحس مقاومة وصمود الشعب الفلسطيني، وإلى أن تاتي لحظة النصر القادمة!

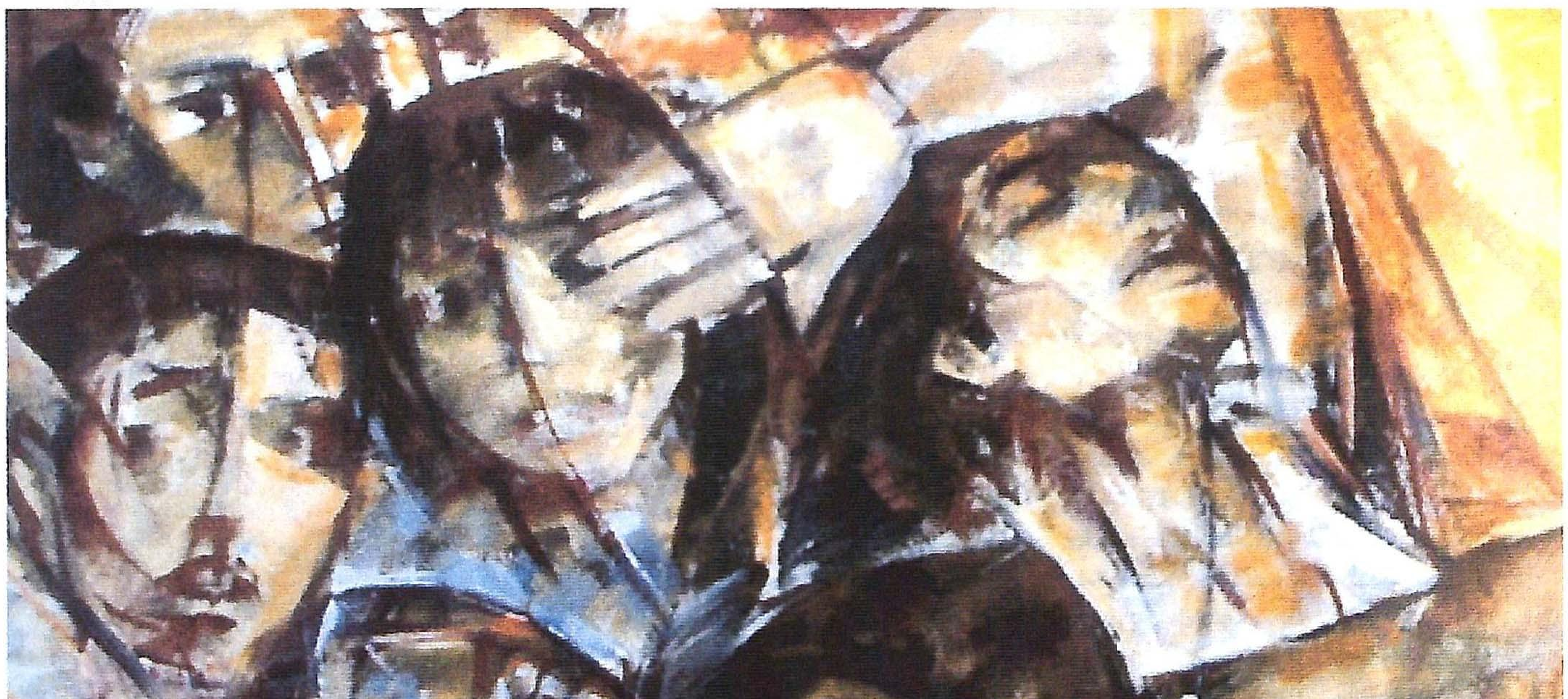
في الأول من ديسمبر الماضي، وفي قاعة المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة، افتتحت جلالة الملكة رانيا العبدالله، معرض: فلسطين.. السيرة والمسيرة.

(جريدة الفنون) وسعياً لمشاركة صادقة في انتفاضة القدس، اختارت بالاتفاق مع الفنانين، عرض مقاطع من لوحات المعرض الجدارية. علماً بأن موقع الفنانين على شبكة الإنترنت هو:

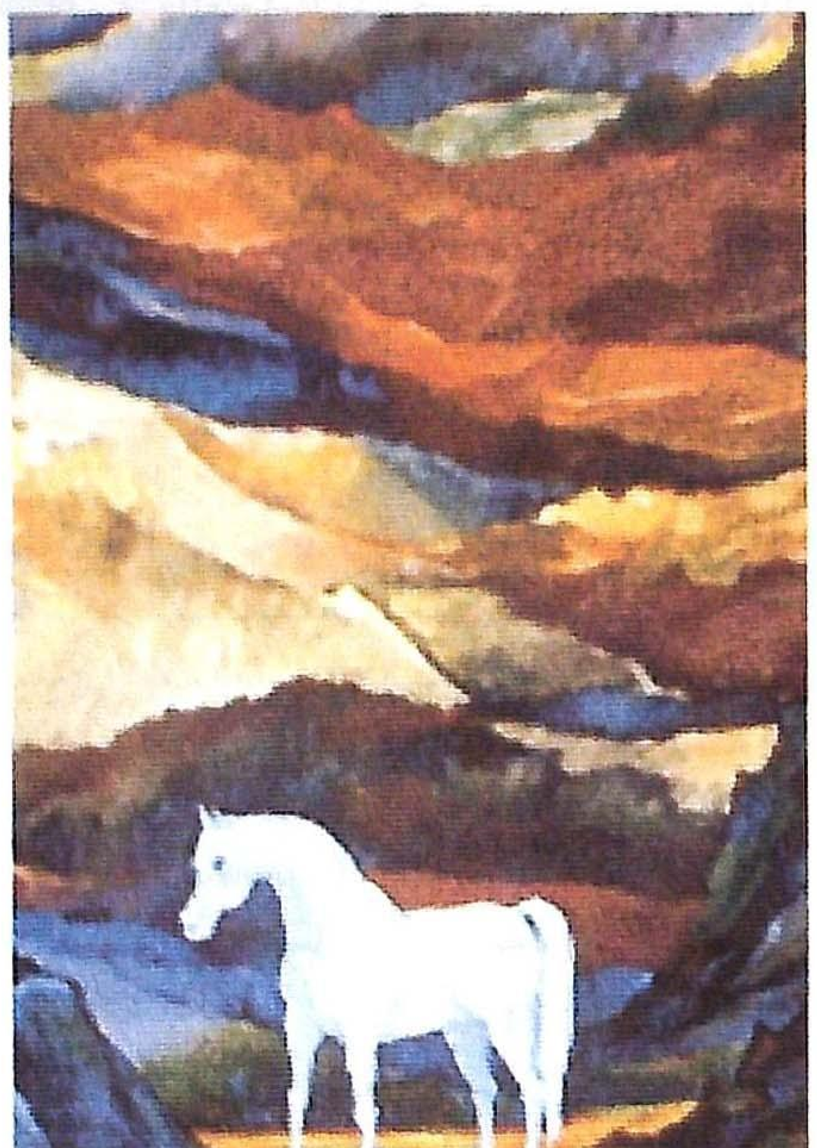
(www. Shammout. com)

جدارية (الشرخ) تمام الأكحل - ١٩٩٩

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



مقطع من جدارية (أحلام الغد) إسماعيل شمّوط - ٢٠٠٠.



مقطع من جدارية (لاتتركوا الحصان وحيدا) تمام الأكحل

إشكالية التواصل مع النص البصري

محمد العامري - الاردن

ماذا تعني هذه اللوحة؟!

سؤال قد يواجه المبدع، فيقف أمامه مشدوها، محبطا، مضطرا للإجابة بلغة يراها أعجز من أن تعبر عن رؤاه وأحاسيسه.

وهو السؤال الذي يفضح قصورا في فهم معنى الفن عامة، والتشكيل خاصة، الامر الذي يدفع بإشكالية التواصل مع النص البصري الى منطقة البحث مجددا من أجل خلق متلقٍ قادرٍ على قراءة النص البصري قراءة صحيحة.

فالكارثة الحقيقية . كما يرى الكاتب . هي تورطنا عبر أزمان كثيرة في إحالة النصوص البصرية الى نصوص لفظية مرتبطة بالايدلوجية التي ساهمت في تخريب الذوق الجمالي النقي للإنسان السوي.

لوحة فتيات للفنان صفوان الأيوبي - الكويت

يقول كاندنسكي: «على المشاهد أن يتعلم النظر إلى اللوحة كتصوير غرافيكي لمزاج وليس كتصوير أشياء أو مواضيع».

إن هذه المقولة تشير إلى طبيعة العلاقة الواجب توافرها بين النص البصري والمتلقي، وأعتقد جازما أن علينا أولا أن نعي الظروف الحضارية التي أنتجت هذا المتلقي أو ذاك، فتساكن النص البصري مع الجدار ومنظومة التفكير الاجتماعية هي التي تؤثر في مدى تفهم هذا المجتمع لتطور مظاهره الحضارية الراقية. والعمل الفني هو جزء رئيس من هذا التطور على أن يصبح جزءا من تفكيره وطريقة حياته بعيدا عن تشييئه لجوانب استعمالية يومية.

إن طريقة التعامل مع النص البصري والتفاعل معه تتأتى من باب الإحالات البريئة لسبر عمقه والتحدث إليه بالبصر والبصيرة من خلال الكشف عن أقنعته المركبة، وهذا الكشف يحتاج إلى امتلاك المشاهد أدوات ومفاتيح ذات حساسيات عالية للحصول على المتعة خارج نطاق الإسقاطات والتفسيرات الأدبية للصورة المرئية. فكلما كانت القراءة فعّالة نستطيع أن نصل إلى ذروة النص والكشف عن طاقاته التعبيرية الخلاقة. فمعظم المشاهدين يتورطون بالمطاردة المجانية داخل السطح متسلحين بالكلمات الجاهزة من خلال طرح سؤال هو:

ماذا تعني هذه اللوحة أو تلك؟

إن هذا السؤال سؤال أدبي خارج منظومة القضايا البصرية الصرفة، فلو قارنا بين عين ساذجة وعين حاذقة في قراءة ملمس الحجر الملقى في الطبيعة لوجدنا الفارق التطبيقي الذي يقودنا إلى مفاتيح تكشف عن مغالطات نعيشها عبر صفة تراكمية.

فالعين الأولى (الساذجة) تنظر إليه من خلال الجوانب الاستعمالية كالرمي والبناء والقتل إلى ما شابه ذلك. أما العين الثانية (الحاذقة) فتبحث عن جماليات اللون والإيقاع وتأثيرات الزمن داخل السطح والملمس.

فالنص هنا واحد والقراءة مختلفة تماما. فالفارق المدمر هو بين عين ملوثة وعين نظيفة.

فمنذ العصر الحجري القديم وإلى الآن نرى أهمية الرسم والتساكن معه من خلال إعادة إنتاج الأثر والخط.

فما العلاقة القائمة بين الصائد (الحاجة أو الضرورة المعيشية) والآخر الطريدة؟ إن الصائد لا يستطيع أن يتعامل مع طريدته إلا من خلال المعرفة الحقيقية لها. ينطبق تماما على الحاجة الأرقى والأهم جماليا، حاجة النفس إلى المتعة والتفاعل مع النص الجمالي، وهذا التفاعل لا يتأتى إلا من خلال معرفة جوهر النص نفسه، جوهر المادة والعلاقات والمنظومة الجمالية المطروحة ضمن سياقات مترابطة.

فالجوهر يحتوي بداخله على عمارة من الأدوات تؤهله لبناء وربط المفاهيم والعلاقات الجمالية المطروحة أمامه، سواء كانت متحركة حسية أو متحركة ضمنية، فصفاء العمل الفني يتأتى من انصهار العين داخل كيان النص وأمدائه المطلقة في التأويل وتبدل طاقاته المنتجة، فهذا من الضرورات لتحرر العمل الفني من ربقة الغلق والتحاصر في مجال أحادي ميت غير قابل للإحياء والاستنبات الحيوي.

فالعين تتبادل الموقع مع المشهد لتصبح منظورة من النص نفسه حيث يقول سيزان:

(الطبيعة توجد في الباطن) فالمحيط يحقق حضوره من خلال انبعاثه كأثر فني ينحاز للمتلقي الحيوي المتأمل بعمق. فالشكل يبحر في معنى المشاهدة، فلا بد من توافر الشرط الثنائي في الإحساس والتخيل من خلال منظومة الخيال المعفى من السقوط في منفى التفسيرات اللغوية الهجينة على النص البصري.

لقد ساهم المعتقد في وضع متاريس سميكة أمام العين الحرة والتفكير المفتوح تجاه الممارسات التي تصطدم بمنظومته الأخلاقية الموضوعية كسلطة طاغية ساهمت في تدمير العين والنص، ووضعهما في كنتونة التابوهات المحظورة لتصدير الخوف الغامض من هذا الشكل أو ذاك، فالمعتقد غالبا ما يكون مجالا إغلاقيا لا يسمح بتهديده ويتمترس خلف سماكات خطيرة تمنع التواصل والتفاعل مع ما هو خارج نطاق أطره المطروحة، فلا يمكن أن تتعافى العين والنص البصري نفسه إلا من خلال الحرية الكاملة غير المنقوصة، وإطلاق سلطان العقل للوجود وشمولية التفكير لتحقيق ديمومة التواصل مع ما هو مرئي. فنواظم بناء العلائق مع ما هو امتلائي وما هو فراغي صادرة عن نظام تفكير شامل ينطبق على مجمل سياقات التفكير والإدراك. والحقيقة أننا نعاني من هذا الطغيان الذي تراكم عبر سنين طويلة لينتج لنا جهلا بصريا مليئا بالمحظورات التربوية الجاهزة. فمن خلال هذه المعطيات انحاز النص البصري بشكل خفي إلى مساحة الأنتلجنسيا البصرية التي لم تؤثر إلى الآن في العامة في توجهات تفكيرها الحضاري تجاه التعامل مع ظاهر الأثر الفني وباطنه.

والجدير ذكره أنه لا يوجد شيء محتوم في النص فهو متغير مع تغير الظروف والمفاهيم المحيطة به، وهذا التغيير لا بد أن يشمل الشق الآخر ألا وهو المتلقي الذي يواكب تبدل مفاهيم القراءة. فالحاصل على العكس تماما، نجد أن النص متغير ومتطور ومواكب والمتلقي ثابت كأننا أمام مركز ثابت أمداء دائرة عن بعد لا يلتقيان.

فلا بد من تكوين متلقٍ في الاتجاه الصحيح

لوحة للفنانة نوال العبدالله - الاردن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والذي يقود إلى التحسس (Orthogenensis) في العلاقة بينه وبين النص البصري من خلال تنمية الإدراك الحسي الخالص لدى المشاهد. أي نحن بحاجة إلى عين ميتافيزية لنتحاور معها أمام العمل الفني، فالرؤية البصرية تشكل الأساس للإدراكات الحسية، يقول هربرت ريد: (يمكن وصل تطور الفن في أي حضارة بتطور الرؤية)... فكيف لنا أن نتحدث عن مركبات مجتمعة في جوهر أمام عين ملوثة، فلا بد للمتلقي أن يتعامل مع النص البصري على أنه مأدبة مغرية للحواس والتذوق العميق، بعيدا عن التورط بوهم التطابق بين الشكل المطروح والواقع أو ما يسمى بوهم الفوتوغرافية الأمنية والاستهلال البصري، ويذهب باتجاه التفاعل وإعادة إنتاج العمل الفني بصريا وحسيا – مثال:

تفاحات كرنيلي تبدو متصلبة كحجر

تفاحات براك ترتخي إلى أصباغ

تفاحات سيزان مليئة بالعصير والنضج

فلا بد إذن من إبعاد المشاهد عن الأوتمة (١) المغلقة (Utornatisalion) والحضور الجنائزي ونذهب به إلى التعرف على صيغ جديدة للأداء الجمالي وتدريبه على القراءات التجريبية الديناميية بعيدا عن الآلية السكونية أو ما يسمى بتجريبية الاستمرار أو الاتصال ((Continnity وهذا ما نادى به جون ديوي منذ الخمسينيات في كتابه (الفن خبرة)، وكذلك نستطيع ان نقول إن القراءة خبرة أيضا فلا بد من العمل على إعادة الاستمرار أو تأكيد أسباب الاتصال بين الخبرة الجمالية من جهة وعمليات الحياة السوية من جهة أخرى. وهذا يتطلب وضع المشاهد في بيئة جمالية صحية مما يضطره للتكيف معها، فهناك فعل قسري وطوعي يتم عن طريق التفاعل مع هذه البيئة (البيئة البصرية).

فإذا كان هناك انسلاخ بين الكائن وبيئته البصرية فالنتيجة هي الفناء البصري فالحيوات البصرية يجب أن تدرب على امتلاك ديمومتها المتعوية والبقائية، وبالتالي ستنعكس الخبرة البصرية على ملبسه ومسكنه ومناطق تحركه. فالتواصل المتعوي مع النص البصري هو إنتاج إنساني من نوع خاص فلا بد للمنتج أن تتوافر لديه الأدوات المناسبة لإنتاج معماره المتوالد والمتراكم، ولا يمكن أن يبلغ ذروة الإنتاج إلا من خلال المكابدة والبحث لالتقاط المواد الخام للمتعوية البصرية. وخلاف ذلك فإن فناءه البصري وشيك ومحتوم، فلا بد إذن من اكتمال الشرط بين الطرفين، التوتر يدفع إلى النشاط والبحث وبالتالي تحقيق الغاية المنشودة، فيزول التوتر ويعود من جديد، وهكذا...

فهي عملية مستمرة بين نشاط وكسب وعدم الركون إلى مسافة بحد ذاتها. فالإدراك المتسامي إلى درجة النشوة أو التقدير الجمالي إنما هو كاي تلذذ آخر نتذوق بمقتضاه أي موضوع لأنه نوع من المهارة والذكاء، بحيث نتمكن من زيادة ألوان الإشباع فيجعلها أشد وأنقى وأطول.

فتورط المشاهد بالضرورات الاجتماعية قادته إلى التفسخ الذي يقود باتجاه النشاط المادي النفعي وبهذه الصورة لم تتوحد الحواس لإنجاز المتعة الحقيقية لممارسة النشاط والحرية لبعض الاعتبارات المعتقدية والأخلاقية والتي ساهمت في الانكماش والانتقاص من شأن الحواس.

لذلك ينبغي إيجاد سبل مطلقة لتآزر الحواس للبلوغ إلى أقصى درجات البصرية.

فالعالم الآن يواجه شكلا جديدا من التفاعل الحسي الذي انتقل من التفاعل مع الكتلة إلى التفاعل مع الطاقة، فهو إذن تجاوز للمستوى التقليدي للحسية إلى مستوى جديد آخر.

"لا يوجد شيء محتوم في النص، فهو متغير مع تغير الظروف والمفاهيم المحيطة به. ولا بد لهذا التغيير ان يشمل المتلقي الذي يواكب تبدل مفاهيم القراءة."

فالحسية التقليدية تتمثل بحسية الكتلة – الموضوع – الشكل.

أما الحسية الجديدة فتتمثل بحسية الطاقة – العملية – التركيب (عولمة الفن).

فالمبدع داخل لوحته ينبغي أن يقابله إبداع المشاهد بحواسه (إبداع الحواس)، والنظر إلى العمل الفني ينبغي أن يكون تماما كجثث ليوناردو دافنشي العشر فاتجاه الفن من مستوى الظاهر إلى مستوى الجوهر وهذا ما قاله انجلز (المفهوم القائل إن العالم ينبغي أن يرى كنظام من عمليات لا كنظام من أشياء جاهزة – ثابتة) وهذا ما يشير تماما إلى أننا بحاجة إلى مشاهد ينظر إلى العمل الفني ضمن فضائه الكسمولوجي(٢) الواسع. وهذا يعود إلى التربية والخبرة والدرجة التي يكون لها أكبر الأثر في قدرة الفرد على إصدار أحكام جمالية من خلال الاحتكاك المستمر بالأعمال الفنية فهذا الاحتكار يصقل ذوق الفرد. وعلى الفرد أن يتعلم ويتعود كيف يرى العمل الفني.

يقول باير (إن حكمي لا يحكم على العمل الفني بقدر ما يحكم عليّ أنا)، بمعنى أن أحكامنا الجمالية إنما تكشف عما في انظارنا من هوى وتعسف وتحزب وقصر نظر وسوء فهم.

إن فهمنا الصحيح للعمل الفني يتوقف على مدى قدرتنا على التخلص من ضيق النظر ومن ذاتيتنا لنصل إلى الإنصات الصافي إلى الجمال. والحكم الجمالي يتأتى من العمل الفني ذاته لا من وجهة نظرنا نحن، حيث يقول مايكل دوفرن (إن اتصاف المرء بالذوق إنما يعني أنه استطاع أن يتخلص من شتى الأذواق، أي استطاع أن يحيل الجزئي إلى كلي)، وبالتالي يمارس نزهة للعين داخل المساحات والأشكال والعلائق والإيقاعات فيكون بذلك قد تخلص من التفسيرات اللفظية لجماليات العمل البصري وقد انتقل إلى مساحة لغة النص نفسه من دون أدوات لفظية معينة وهذا ما يشير إليه فيدلر، حيث يقول: (الفنان يجعل من الفكرة مرئية دون تدخل مفاهيم لفظية).

فالكارثة الحقيقية هنا هي تورطنا عبر أزمان كثيرة في إحالة النصوص البصرية إلى نصوص لفظية مرتبطة بالأيديولوجية التي ساهمت في تخريب الذوق الجمالي النقي للإنسان السوي. فنحن بحاجة إلى مشاهد بصرية نقية تعيل العين وتأخذها إلى فضاء المتعة ونظافة النظر لا تلويثه.

فقد ساهم النقد التشكيلي في بلادنا في ترسيخ التفسيرات اللفظية للعمل الفني من خلال إسقاطات أدبية على ما هو مرئي، فقليل من النقاد الذين يضعون مجموعة المعارف المتضمنة في النتيجة الفنية تحت أجناس كلية وشمولية، فمعظمهم يتبنون وهج قشرة العمل الفني أو الجلد الخارجي للنص، وهذا انعكس تماما على نظرة المشاهد للعمل الفني مبتعدين عن جوهره ومكنوناته والكشف عن أقنعته المتعددة.

ولتحقيق الجانب المتعوي للمشاهد عليه أن ينظر للعمل الفني بصورة جيوديزيائية حفرية فهناك عوامل عدة ساهمت في تخريب الذوق بصورة شبه منظمة من خلال:

١- سلطة المعتقد والمحرمات المفروضة من خلاله على المنتج الفني والمتلقي.

٢- سلطة النقد التي ساهمت في معظم أدبياتها في تضليل المشاهد في فهم العمل الفني وتجلياته.

٣- سلطة المنهاج المدرسي وعدم مواكبة القضايا الفنية المعاصرة وكذلك عدم أخذ حصة التربية الفنية بجدية كاملة مقارنة مع باقي المواد التدريسية.

٤- سلطة النظام الاجتماعي وعدم اهتمامه بالقضايا البصرية.

٥- سلطة تدني البنية التحتية للفنون الجميلة وعدم إسهام المؤسسات الخاصة في تطويرها منذ البدايات مع استثناءات بسيطة في بداية التسعينات.

٦- سلطة صالات العرض وتوجهاتها التجارية مما أدى إلى تكريس التلوث البصري والخلط بين ما هو فني وتجاري. فقد قاد هذا التوجه إلى مجموعة تحايلات على قيمة النص البصري من خلال نظام (رسم ما يطلبه المشاهدون) والذي يصب في الجانب التسويقي السلعي على حساب القيمة الجمالية. وغالبا ما يكون ضمن المدرسة الفنية الواقعية التي تصور الواقع الفوتوغرافي بأمانة تامة واستخدامه كديكور رديء في السياق الاجتماعي. وكذلك تورط الفنان بعاطفة وتوجهات المشاهد الأيديولوجية التي تلبي لديه الرغبات الثورية ضد فئة معينة دون الأخذ بعين الاعتبار قيمة التعبير عن الموضوع نفسه. فقد طغت الأيديولوجيا على القيم الجمالية في العمل الفني، وبالتالي فإن طبيعة هذا الإنجاز الفني رديئة. والضحية هو المشاهد والفنان معا. فنحن بأمس الحاجة إذن إلى إجراء تصنيفات للفنانين ضمن مقاييس واضحة كما هو موجود في الغرب، فمجموع ما يطلقون على أنفسهم لقب فنان في الأردن يتجاوز عدد فناني روسيا أو إيطاليا، وهذه دلالة على استسهال اللقب والاحتماء به. إننا حقيقة نعيش ضمن دائرة فوضى الألقاب وفوضى العروض. فلا بد أن نحترم هذا المشاهد الذي يعاني من مشكلات ثقافية كثيرة. فنحن هنا بأمس الحاجة إلى إنتاج حوار واضح وجريء يضع الأمور في نصابها الصحيح وإجراء جراحات مبضعية دقيقة لكل ما هو ملفق وهامشي لأن العالم الآن يسير باتجاه قضايا فنية دقيقة وعلمية لا مجال للعبث الفني. ولمواكبة مثل هذه التوجهات لابد من مواجهة النص البصري المطروح من خلال أدوات موضوعية حكيمة بعيدة كل البعد عن المجاملات والمواربة في الحكم على صلاحية العمل الفني أو ذاك. لذلك لابد من إعادة النظر في منجزنا الفني وإعادة تصويبه ضمن إستراتيجية نقدية متخصصة وواعية تلغي في حكمها كل ما هو جهوي وتتحيز للعمل الفني وقيمه الجمالية المطروحة فيه، وهذا حكم يقودنا إلى التطور السريع وتحجيم الفوضى والادعاء في أرقى المجالات (الفنون) فتلوث الطعام الذي يقضي على مجموعات إنسانية في أي بقعة من العالم أقل خطورة بنظري من التلوث البصري المنظم الذي يمارس علينا بشكل قسري ويومي ◆

لوحة للفنانة مهنا – ايران

تفسيرات

(١) الأوتمة: مصطلح يعني التداعي

(٢) كسمولوجي: علم كون

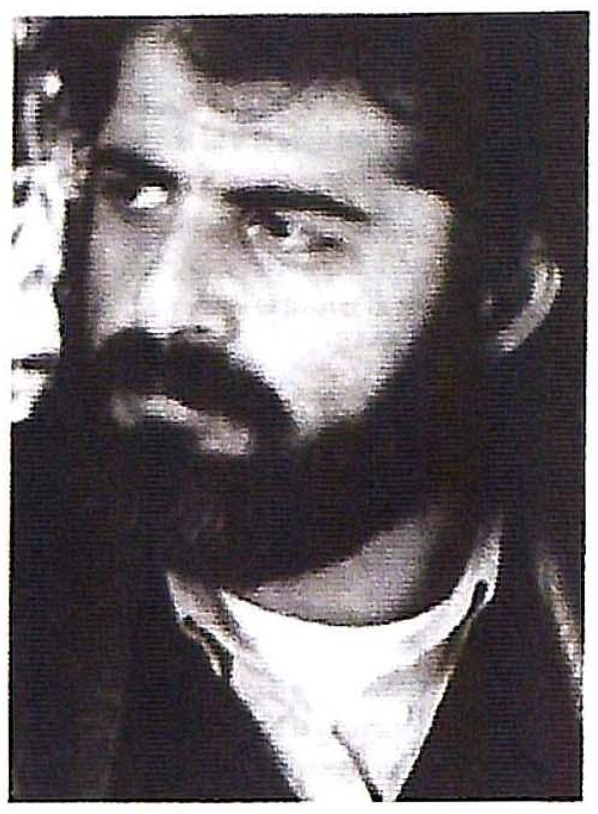
المراجع

(❖) فلسفة الفن في الفكر المعاصر تأليف زكريا إبراهيم.
(❖) التطور في الفنون تأليف توماس مونرو ج١+ ج٢.
(❖) التحليل النفسي والفن – تأليف شنايدر.
(❖) الفن والإنسان – تأليف محمود صبري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عندما يكون الجميع رماديا، على الفنان أن يكون لونا. هكذا يبدو لي الطين الأول للعلاقة مع الفن. وأعرف أن ليس هناك أحمد معلاً واحد، فأحمد الطفل هو ليس أحمد الذي يعيش اليوم، وأحمد الغد لن يكون أحمد البارحة.

أحمد معلاً

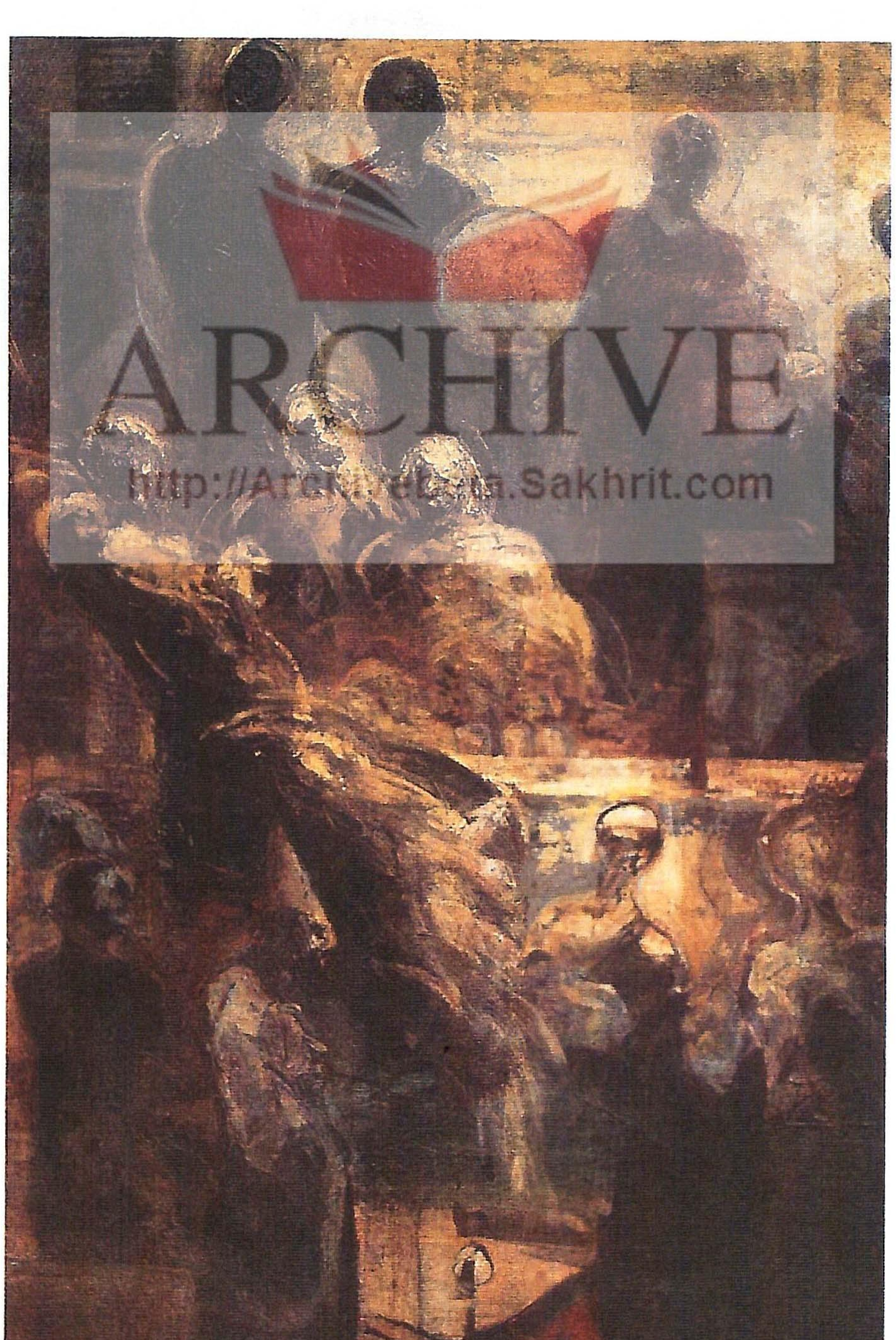


أنــا.. لوحتي

أن أكون إنسانا خير من أن أكون محترفاً

تترك التغيرات المتنوعة ذاتيا وموضوعيا آثارها، وتحفر عميقا. وإذ يفعل الزمن فعله إيجابيا في درجة الوعي وامتلاك التجربة في دأب نحو «النجاح»، فإن دأب آلة الجسد يقود مع الوقت إلى العجز في تناقض درامي يجعل من الأسماء مثارا للسخرية، أي قلب هذا الذي ينبض بإيقاع سلحفاتي، وأي يد تلك التي ترتعش وهي تحمل الفرشاة أو السكين.

أحس بأن هناك دعوات من قوى كثيرة للتشابه والقولبة. مجتمعنا العربي يعيش إصرارا على قولبة الناس، وصبهم بشكل معين، نهائي يقيني كأنموذج أوحد للحياة. هناك دائما رغبة للسيطرة من خلال آليات غسل دماغ تستخدم من أجل تحويل الناس إلى قطعان متشابهة، بحيث يتم تناولهم بسهولة. ولهذا لا يمكن أن يكون الفنان فردا في القطيع لأن الفنان مبني على تميز الرؤية وامتلاك القدرة على الابتكار، ومن هنا أحرص على عدم السقوط في سلة القوى التي تقوم على تزييف الواقع. في محاولة للمحافظة على اللون الذي اخترته، ضع أحمر فوق أخضر فيكون الناتج رماديا، أصفر فوق بنفسجي، برتقاليا فوق أزرق.. فيكون الناتج رماديا، ويكون لونا مكملا. علينا إذن ألا نسمح بصب اللون المكمل للوننا خشية أن نغدو رماديين.



ARCHIVE
http://Archive.beta.Sakhrit.com

استأثر بي موضوع الفرد والجماعة، الأنبياء، العلماء والجماعات، وإذا شكلت الأخيرة قوة ثبات ورسوخ فقد قاد الفرد إلى التنور والانفتاح، وأقصد هنا الفرد الإيجابي كمثل للمضي المضحي في قطيعة مع السائد السلبي حتما.

تحول الثقافي إلى الواقع، وصار تبنيا لمواقف حياتية في مواجهة مع مؤسسات ومواقع وأشخاص كنتيجة للإصرار على تحقيق المشروع الإبداعي وعيشه. وبهذا انتقل الفعل الفني إلى الحضور نتيجة للإخلاص للوعي المحقق. ولهذا فاللوحة صورة ثابتة ولكنها جزء من نهر اللوحات الذي يسير ويمضي في سرير الموهبة.

من جهة أخرى يبقى هوس الجماعة مجالا لتقديم فائدة تشكيلية يظهر واضحا في بشرة اللوحة. فالجموع في تدافعها ودورانها وسيرها وتشتتها تتشابه مع ضربات الفرشاة التي توزع وجه العمل الفني. والجماعة قد تكون مقهورة، وقد تكون حمّالة لقيم سلبية أو إيجابية. فالموقف منها ليس سلبيا كقيمة مطلقة، فهناك جماعات تحمل تابوتها وأخرى ترفع شهيدها.

لكن يبقى أنني شخصيا أزهو بمشيتي عكس القطيع.

لوحتي كما أتصورها أحيانا: بناء من عشرة طوابق، تسكنه مجموعة من الشخصيات، الحيوات، متحابون، يتجاذبون، يتآمرون ومنهم من يرقص بينما ينعم الآخر بالراحة، وهناك من يبني شجرة عيد الميلاد بينما يجاوره من يقوض أحلامه، كل شيء يتم في لحظة واحدة. هذه اللحظة هي المكان الذي أبتغيه لرسم اللوحة وصياغة زمنها.

أقطع مجموعة من الأمكنة وأخرى من اللحظات، وأصلها لتبدو كما الحكاية، مع أنها أبعد ما تكون عن الحكاية لغياب التسلسل وعناصر أخرى، إنها حقيقة مجموعة اللحظات والمعطيات والشخصيات والأفكار المتناقضة. ما أفكر به صباحا هو ربما عكس ما سأصل إليه ظهرا وربما أتبناه. الأوحد هو الرسام نفسه/أنا، وهو ما سيطغى على كامل الهيئة الظاهرة، وهو من سيكون عليه رفض الأسلوب المغلق الواحد كأنموذج للامتلاك الشخصي.

إن فهم الأدوات والمواضيع سيدفع لاستغلال الوعي لتطوير الفعالية الإبداعية، ولهذا فلا أظن أن علي التقوقع حول المعطيات المنجزة/القديمة. لوحة الحامل مثلا. ولا يمكن لي العيش دون وعي عال بما يحدث سياسيا، حضاريا، اجتماعيا، اقتصاديا، ثقافيا وعلى كل المستويات وإلا فكيف أبني علاقة مع الفن والجمهور، أليس عليّ امتلاك حساسية لها امتدادها عند من يحيط بي.

أحس أنني أسير حقيقي لجمهوري، فأنا لم أعد الذات التي ترسم فحسب. سابقا كنت أحاول أن أكون ماهرا، وأرسم رائعا أما اليوم فالسعي إلى التحول إلى ضمير.

أصبحت محترفا، وصرت أُمنظر قدراتي ومهاراتي. واكتشفت بعد عناء أن المزيد من البحث عن الجمال هو البحث عن الانحطاط، لأن هذا يؤكد على الاستسلام إلى درجة معينة محددة في تناول الحياة. إن من لم يسقط عن الحبل - الذي تعوّد المشي عليه - ولا مرة، سيبقى محروما من خوض تجربة السقوط! وقيمة التجربة هي الأعمق والأهم في عملنا، وهي الأهم من العمل الفني ذاته، فهي التي تمنحني اسم «إنسان». ولهذا فقد سعيت للتخلص من الماهر/ المحترف ليغدو الفشل جزءا منورا، عميقا، حيث يبدو «غير المنتهي» صامدا أمام غواية الاحتراف.

أن أكون إنسانا خير من أن أكون محترفا. لقد قال باسكال: «إن عالم النحلة كامل أما عالم الإنسان فغير كامل ولهذا فعالم الإنسان أعظم من عالم النحلة»، كونه يمتلك القدرة على الخلق

والابتكار والخروج والقطيعة.

قليل من الأزرق، وهذه لوحة. بعض الأبيض، وهذه لوحة أخرى. وربما شطبت الأولى، أو بزتها.. وها هي أخرى بعد حركة واحدة، أو تبدل ما. يكفي أن نتجرأ، أن ندفع اليد أو الأداة، يكفي أن نربط شيئا بآخر، العالم واسع، واسع عالم الفنان.

كم هو مطلوب مني لكوني فنانا أن أغسل عيني كل صباح، لأن عليّ أن أرى من مواقع مختلفة ومناطق متعددة، فالابتكار هو من يمنح الفنان قيمته الحقيقية. وليس موضعة الألوان بانسجام والأشكال برصانة لأن هاتين الأخيرتين ليستا إلا من ألف باء الرسم.

الفن بمعناه العميق يأتي من الرؤية المتميزة. والفنان ذو التأثير في الحركة التشكيلية هو صاحب المشروع الإبداعي. أما المشاهد فهو الآخر مطالب بغسل عينيه، لقد كان إميل زولا يقول: «كان علي أن أكره آلاف الأعمال التي أحببت من أجل أن أحب أعمال مانيه الجديدة».

حاولت العمل بالطقوسية التشكيلية، فألبست المشاهدين عباءات ملونة في معرضي «ميرو بثلاثة أبعاد». وخفضت درجة الإضاءة في صالة العرض حتى غدوا أخيلة «معرض تحية إلى سعد الله ونوس» وما أزال أبحث عن استهلاك المواد الموجودة حولنا، أو تمويد الأفكار من أجل صياغة حساسية تشكيلية خالصة.

أبيض اللوحة، أبيض الرسم، ليس فضاء فارغا كما يظن من سيقدم على الرسم فيه، أو تغطيته، إنه يعج بتجارب كل من سبقونا في هذا المجال، ولهذا فإننا نبدو خبراء في تبني ما ننتقيه في كثير من الأحيان ونحن نرسم، ووعي هذه القضية يدفع بحماس إلى البحث عن طينة الفن الحقيقية.

الخطورة / المتعة / الولادة الموت ليس في الابتداء ولا الانتهاء، وإنما في القدرة على التوقف. فاللوحة/ العمل ليس كاملا مغلقا وإنما مجال مفتوح، فضاء غير قابل للامتلاء، ولا يوجد فيه فراغ واحد. كما ترى الكوانتية الكون. آليات متعددة تتدخل وربما تتحكم أحيانا، ولكن أي محدودية تطرح، ستقضي على اللوحة/ العمل بالمعنى العظيم «للفن».

لابد أن اللوحة حمالة لكم من المشاعر والأحاسيس، وهي تتنفس عالمها، وقد يخلق فيها كائن لا أعرفه، ولم آت به، جاء من تجاور لونين أو أكثر، من ارتطام رعشتين، وربما جاء لأنني أراه مما يدعو إلى الانفلات من عقال القواعد، إيقاع حركي ما، موسيقى مشابهة للتنفس المجاهد وبعض خطوط تومض من هذا الإيقاع، بداية جيدة تحتاج إلى إضافة إيحائية / رأي / يد/ وستتم الحركة تلقائيا، وستفرض على العين هيئة البشري. يبدو الأمر كحوار في الشارع مع غريب يبدأ بكلمات، وربما يطول إلى مدى العمر، أو ينقضي بعدم التسامح ويتوقف. اللون الصامت يأخذ شكلا فينطق. اللون الصامت يجاور آخر فيتحدث، اللون الصامت خدعة سقتها! ما من صمت، الهواء مفعم بالهمس، بالكلام، بالموسيقى.

الأهم ليس في بداية العمل ولا في نهايته كما أسلفت، وإنما في الصيرورة كلها خلال رحلتها من مرحلة ما قبل العمل إلى ما بعد نهايته وعندما نتذكر الانتقالات البطيئة السريعة المجنونة الفرحة المزعجة القاهرة المؤلمة السامة.

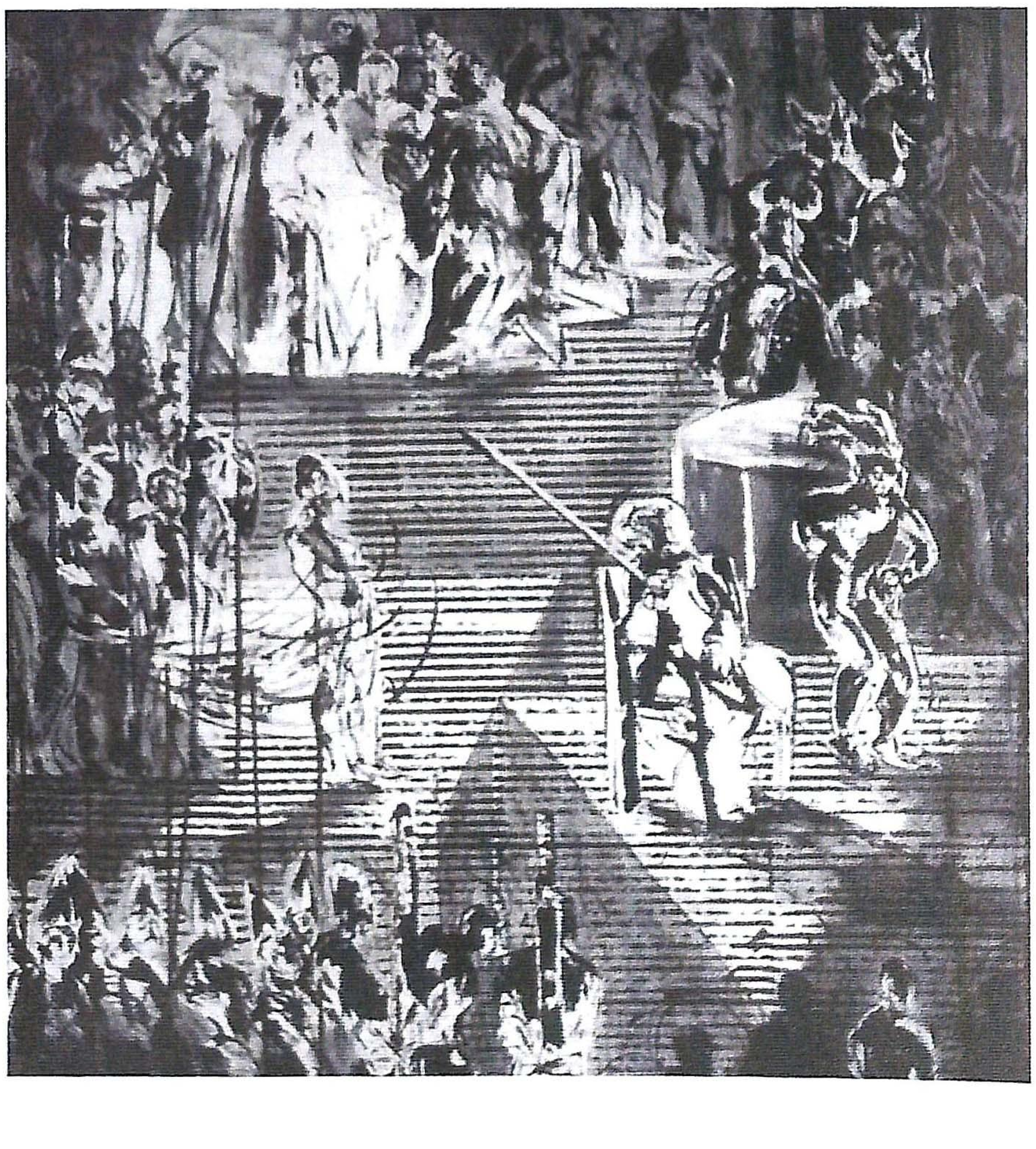
وامتزاج أبخرة الكبريت والرصاص مع عطر التربنتين، كل هذا في غمرة نشوة سكرى بامتطاء الهواية والانطلاق بها عبر الغامض الذي يثمر وضوحا باضطراد مع ازدياد السرعة.

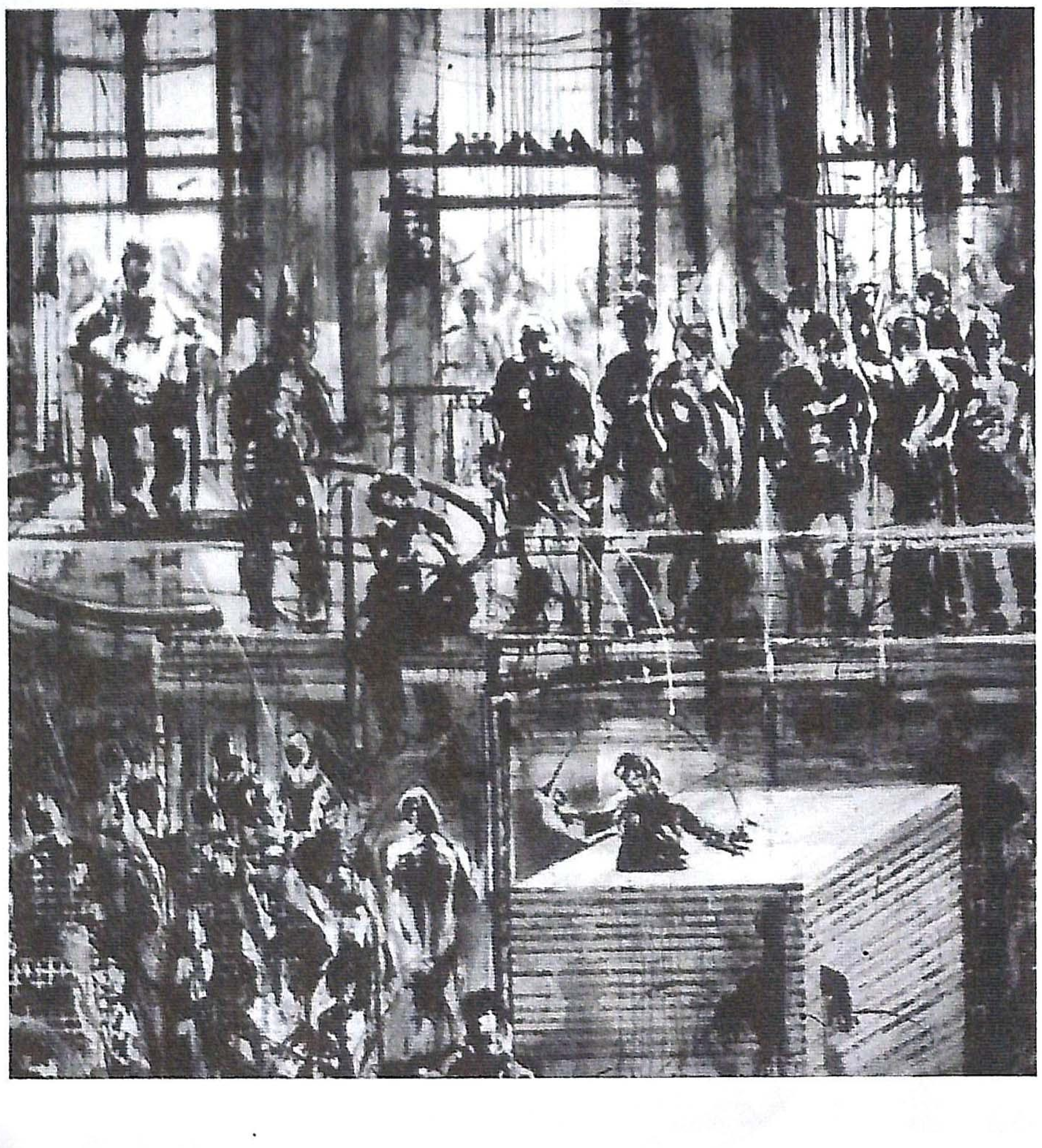
لقد أضاعوا وقتا ثمينا في السؤال عن كيفية رسم لوحة عربية! والسؤال خاطىء، فاللوحة لوحة إن صنعتها أنت، أم خلقها غيرك، السؤال المهم هو في كيفية خلق فن عربي لنا، فالأول إقرار في أن اللوحة ليست عربية، بينما الثاني إعلان عن رغبة في توكيد الوجود والمشاركة.

البحث عن فن عربي ليومنا هذا. ولغدنا القادم دعوة إلى الإقرار بوجود معطيات اجتماعية وثقافية من خلال علاقتنا بالحياة تمنحنا القدرة على الإعلان عن شخصيتنا الحضارية، في حين قاد السؤال الأول الكثيرين إلى رسم قوس في اللوحة لمنحها صورة العروبة، أو إضافة بعض الحروف أو العبارات.

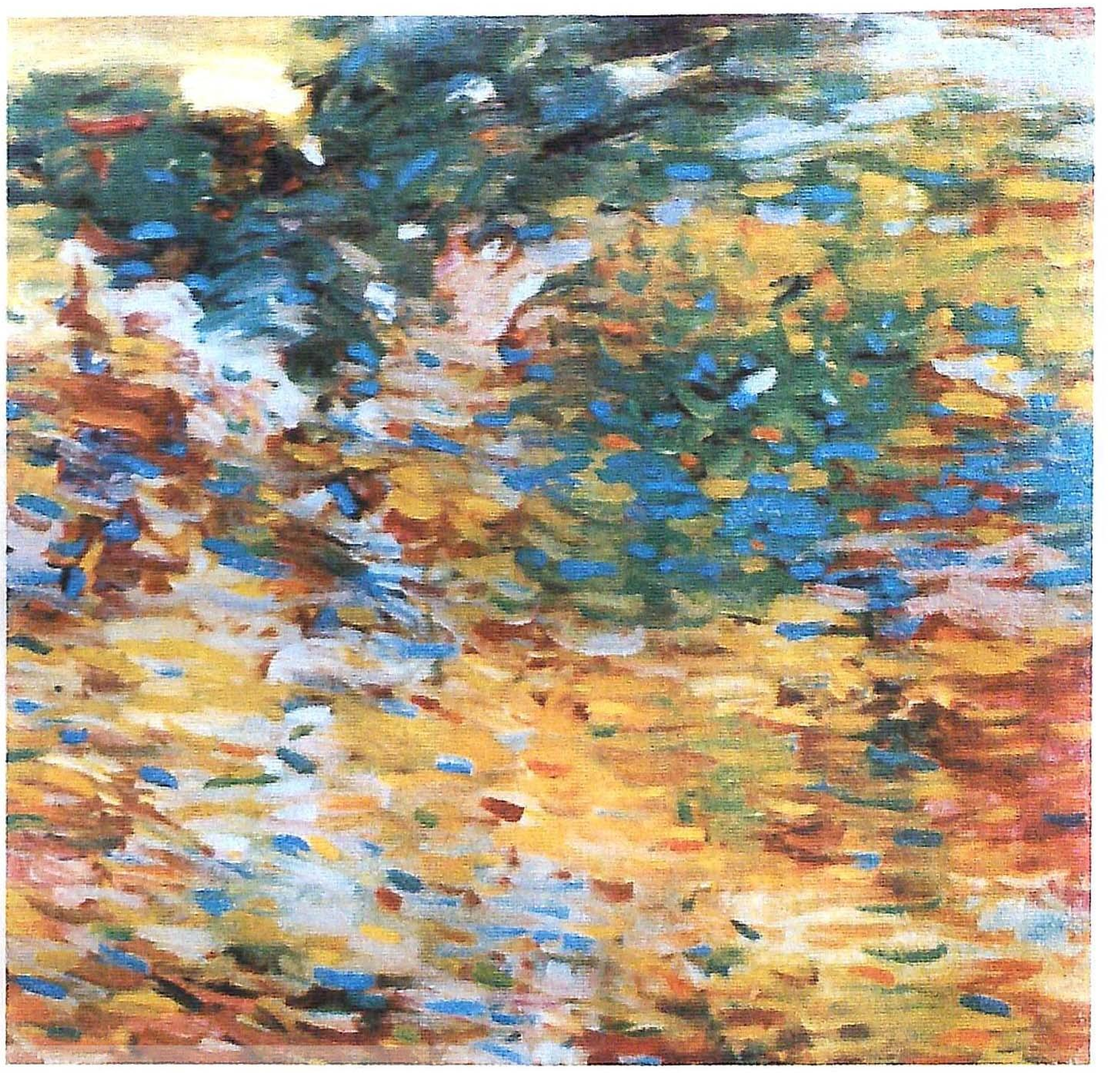
ما المطلوب من العربي اليوم أن يكونه؟ فإذا كان

"عند اجتياح الكويت وما جرى، أحسست بإنقلاب مدهش في الحياة.. تصورت جموعا بشرية تهرب من جحيم مرتب ومنظم، مجهز من أجلها .. حاولت رسمهم وهم يركضون بسرعة هائلة فأضعت هيئاتهم"





ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



المطلوب منه هو التعصب للعروبة والتراث والتزمت في المفاهيم الموروثة فالنتيجة معروفة. أما أن يكون المطلوب هو حمل الناس إلى آفاق جديدة تمنحهم القوة في علاقتهم بالعالم فمن الممكن أن يقود هذا إلى فن عربي جديد.

أعتقد بأن علينا إعادة مناقشة البدهيات، فمن يركب السيارة ويعي الصعود إلى القمر ورسم الخارطة الجينية مطالب بصياغة مفاهيم جديدة عن علاقته مع الحياة والعالم.

عند اجتياح الكويت وما جرى، أحسست بانقلاب مدهش في الحياة، إن كان في بدايتها التي أدت إلى كارثيتها أو خلال أحداثها، في تلك اللحظات، تصورت جموعا بشرية تهرب راكضة من جحيم مرتب ومنظم، مجهز من أجلها، حاولت رسمهم وهم يركضون بسرعة هائلة، فأضعت هيئاتهم، ووجدتني أمام لطشات لونية ألغت الحدث والصورة، وتحول الركض المحموم إلى تجريد يضج حيوية، وقادتني تدخلاتي التحليلية إلى معان جديدة، خرجت نهائيا عن سياق البداية في محاولة ألغت الأبعاد وكذلك المراجع، ولم تعد السماء في الأعلى، ولا الأرض في الأسفل مما غيب البعد الثالث المباشر للبحث عن بعد رابع راح يحثني على الغوص في أبعاد ومفاهيم التجريد وشهدت عن قرب بساطة جملة «بونار» العزيزة عندما قال: «أريد أن أعيد للتصوير الحياة».

بعدها بسنوات وعلى وقع خبر مجزرة قانا وجدتني ارسم عاشقين يتعانقان في مناخ فجري ساكن.

ما أريد إيصاله إذن هو اللوحة، رسالتي هي لوحتي، حريتي، نفسي. اللوحة إنسان إذن!

تكون اللوحة فاشلة عندما يكون المستويان واضحين: المستوى الأول هو الرسام، والمستوى الثاني هو اللوحة وبينهما أدوات، حيث تظهر «الشطارة» الحرفية. أما عندما أكون إنسانا فتتمظهر اللوحة بشكل مختلف، حيث الفعل الفني قضية إنسانية. ورغبة بالوجود: حيث أريد حيث أتمنى، حيث أسخر وأتهكم.

«امتلك معرفة ذاتي ،وأسعى للتعرف على ذوات الآخرين لتوسيع إطار تجربتي»

هنا أبحث عن مغامرة جديدة، الصورة مغامرة جديدة، أبحث عن السير في الشارع الذي لم أسر به من قبل، أبحث عن العيش كطفل: براءة العلاقة مع المواد والأدوات وما يصنع الظرف الموضوعي للعمل.

اصب اللون دون إمكان للإصلاح أو التوقف، لا أحدد المناطق التي سأرفع فيها مناسيب أو تلك التي سأموضع فيها أشخاصا أو حيوانات، وكأننا نعيش امتحانا، ماذا نعيش معا، ماذا يحيط بنا، وهل سيكون مصير فنانينا كمصير مدننا.. النجاة ليست شخصية والصراع محتدم للسيطرة على القيم من أجل تغييرها بما يتناسب والمصالح المتعارضة.

أنا أتمتع بما أخلقه، دون علاقة فوقية، أمتلك معرفة ذاتي وأسعى للتعرف على ذوات الآخرين لتوسيع إطار تجربتي. أعرف أنني أرسم صورا وأجاور صاحب سلطة مع رجل مسلوب الإرادة والصفات الإنسانية: الاثنان بلون الذهب أو الفحم مما يدفعني إلى احتقار الضعف. ليس من أجل تمجيد القوة وإنما لتحفيز الإرادة والإصرار على الحرية. إنه مصيري كعربي: الإصرار على المشاركة في الحياة بفعالية كإنسان ◆

أحمد معلا

- ولد على متوسط سوريا ١٩٥٨ وعاش طفولته ومراهقته على فراتها ١٩٦٠ - ١٩٧٥.

١٩٧٦ في طرطوس وشبابه في دمشق ١٩٧٧ - ١٩٨١ ثم باريس ١٩٨٢ - ١٩٨٩ ليعود إلى دمشق.

- تخرج بامتياز شرف من الجامعة السورية بعد تفوقه في الفنون الجميلة ١٩٨١، وتابع دراسته على نفقة عائلته في باريس ليتخرج من المدرسة الوطنية العليا للفنون الزخرفية ١٩٨٧ ثم يعود ليدرس في قسم الاتصالات البصرية في كلية الفنون الجميلة.. جامعة دمشق ١٩٨٩ - ١٩٩٦ ويستقيل منها فيتفرغ للعمل الفني.

- مصور ومصمم غرافيكي وخطاط وسينوغرافي، عمل للمسرح والسينما والتلفزيون والدعاية والنشر. وله مساهمات في الكتابة الأدبية والفنية. تركت معارضه آثارا مهمة في النشاط التشكيلي السوري منذ عودته من باريس ١٩٨٩.

أهم معارضه:

- سورية أحمد معلا ١٩٨٨.
- تجارب لونية ١٩٩٣.
- ميرو بثلاثة أبعاد ١٩٩٥.
- احتراقات إنسان ١٩٩٦.
- تحية إلى سعد الله ونوس ١٩٩٧.

- حاز مجموعة من الجوائز، وكان قد صدر له كتاب عن تطور التكيف في الدعاية الغربية الموجهة إلى البلاد العربية ١٩٩٨

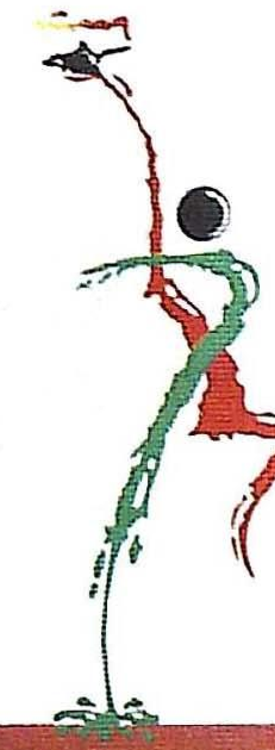
www. geocities. com/SoHo/Village/3656

صفحات خاصة للفنان الكويتي، الرسام والنحات، سامي محمد، أحد أهم رواد الحركة الفنية في الكويت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مهرجان القرين الثقافي السابع

لقاء متجدد وعطاء ثقافي مستمر



تبدأ الكويت الحركة الأولى من سيمفونية عطائها بوصفها عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠١، وذلك بإصدارها الجديد، « جريدة الفنون »، تعطفه ببرنامج حافل، غير اعتيادي، لمهرجان القرين الثقافي، في دورته السابعة ليستمر في العطاء لبنة مهمة في مساره.

لقد حددت دولة الكويت خيارها الاستراتيجي لمسارها ودورها الثقافي ولرسالتها الإنسانية منذ رعى صاحب السمو أمير البلاد (حفظه الله) ولادة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في مطلع السبعينيات من هذا القرن، واستمر أبناء الكويت في تقديم إبداعاتهم الثقافية حتى أصبحت الكويت مصدرا رئيسا للإشعاع الثقافي العربي، مما ألزم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أن يعمل، دون كلل، من أجل القيام بالدور الحضاري الذي لعبته الكويت منذ الاستقلال في الحياة الثقافية العربية والدولية وإثبات جدارة الإنسان الكويتي بهذا الدور، وفي الوقت نفسه أن نتصدى للافتراءات التي تقولت على الوجود الكويتي في الأساس، ومن هنا جاءت ولادة فكرة مهرجان القرين بما يحمله من دلالات تاريخية، تضمن له أن يولد كبيرا.

ومع انطلاقته الأولى شملته الرعاية الكريمة بدعم صاحب السمو أمير البلاد المفدى- حفظه الله- من خلال مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، وقرار سمو ولي العهد، رئيس مجلس الوزراء- حفظه الله- برعاية المهرجان، ثم قرار مجلس الوزراء الموقر باعتباره مهرجانا وطنيا يقام كل عام.

وجدير بنا هنا أن نفخر ونعتز بكل السواعد الكويتية التي ساهمت في إنجاح هذا الحدث الثقافي الكبير في دوراته الست الماضية، وهو دليل وإثبات لا شك فيه على القدرات العظيمة والكامنة لدى أبناء الكويت.

وقد خضعت أنشطة المهرجان، منذ دورته الأولى، لتمحيص وتخطيط مسبق، كما خضعت تلك الأنشطة أيضا للتقييم والتحليل بعد انتهاء كل دورة، انطلاقا من حرصنا على تحقيق الأهداف المرجوة. والحمد لله خرجنا بنتائج ممتازة. فعلى الصعيد الداخلي، التف الجمهور الكويتي حول أنشطة المهرجان وكان الإقبال كبيرا في أغلب الأنشطة. وعلى الصعيد الخليجي كان للمهرجان صدى كبير لدى المثقفين والمفكرين والإعلاميين، ولم يقتصر الإعلام الخليجي على تغطية فعالياته والإشادة به، بل شارك في أنشطته ولمس عن قرب الحجم الكبير لمثل هذا الحدث الثقافي. وعلى المستوى العربي رصد الكثير من المثقفين العرب أنشطة المهرجان وتفاعلوا معها وتناولوها بأقلامهم كما تناقلته وسائل الإعلام العربية كونه فعلا كويتيا كبيرا فرض نفسه على الساحة الثقافية العربية، تحرص على حضوره باعتباره واحدا من أهم المهرجانات الثقافية العربية وعالميا استقطب المهرجان العديد من الدول، فمنذ نجاح مهرجان القرين الثقافي الأول انهالت الطلبات من عدد من دول العالم للمشاركة به. ومن هذه الدول الولايات المتحدة الأمريكية والمملكة المتحدة وفرنسا وروسيا وتركيا والدول العربية، إضافة الى عدد من كبار المثقفين والمفكرين والشعراء والفنانين التشكيليين والفرق التراثية من دول العالم، وحقق المهرجان بذلك أبعادا مهمة محليا وخليجيا وعربيا ودوليا.

وقد شكل مهرجان القرين الثقافي حالة النهوض والتعافي لاستعادة رسالة الكويت الإنسانية والحضارية والثقافية ودورها الفاعل محليا وعربيا ودوليا وشكل قوة إعلامية كبيرة نحن بحاجة إليها. خاصة بعد الاحتلال العراقي ودعاواه الباطلة.

هكذا جاء مهرجان القرين الثقافي عنوانا كبيرا الإستراتيجية ثقافية كويتية ثابتة للتمسك بثقافة ديمقراطية، مستنيرة، وصوتا كويتيا خالصا ورصينا يعبر عن حضارة شعب يستذكر تراث الماضي ويتفاعل مع الحاضر ويتطلع الى المستقبل بأمل.

وفي هذه الدورة سيقف المتابع أمام « ندوة الترجمة والثقافة العربية»، التي يشارك فيها عدد كبير من المثقفين العرب والأجانب ليطرحوا قضية « الأنا والآخر » عبر حوار خلاق يحدد المكان والزمان، وأهمية التواصل الحضاري الذي يغني الأطراف جميعا، ويفتح نوافذ ضرورية على ثقافات العالم.

ويشهد مهرجان هذا العام، علاوة على الفعاليات الثقافية الأخرى، افتتاح صرحين مهمين هما «مركز بيت ديكسون الثقافي» و «مكتبة عبد العزيز حسين » ليكونا موقعين ثقافيين يضافان إلى المواقع الثقافية الأخرى لتعم أشعة الضوء في كل مكان.

القرين بين الماضي والحاضر

« القرين » أحد أسماء الكويت القديمة، وقد عرفت به منذ أواخر القرن الثامن عشر حينما بدأ اسم الكويت الأقدم « كاظمة » يفقد أهميته كميناء عرفت به هذه المنطقة في القرون السابقة.

وقد ذكر هذا الاسم عدد من الرحالة الغربيين في كتاباتهم وخرائطهم المعروفة لدينا، وأول خريطة ورد فيها اسم القرين خريطة كيلن، التي طبعت في أمستردام العام ١٧٥٣م. وقد ظل هذا الاسم يتردد في الخرائط مقرونا أحيانا باسم الكويت حتى أواخر القرن التاسع عشر عندما بدأ يختفي تدريجيا ليحل محله اسم « الكويت » في نهاية ذلك القرن.

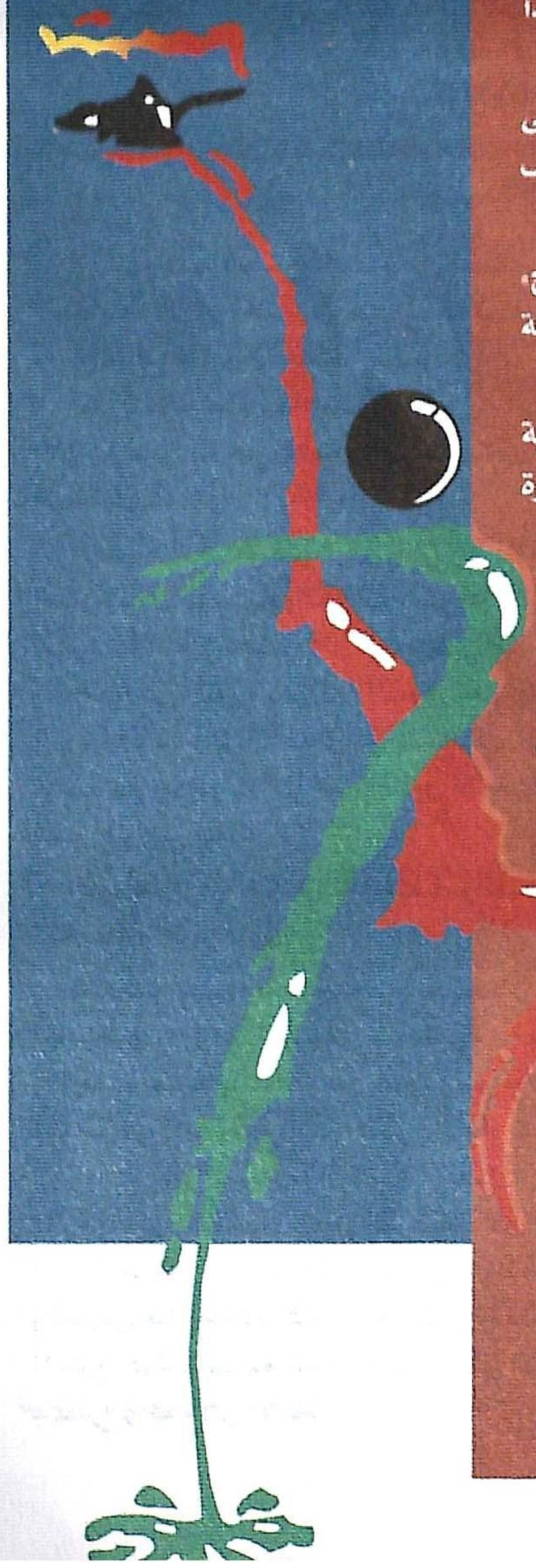
ويقول لوريمر في كتابه « دليل الخليج » : «إن اسم القرين نسبة إلى جرين، وهي جزيرة صغيرة قاحلة في خليج الكويت، تقع على بعد نصف ميل من الشاطئ عند نقطة تبعد أربعة أميال غرب الكويت».

وقد يعود ذلك، برأي جون كيلي، صاحب كتاب « بريطانيا والخليج» إلى أن الاسم ربما اشتق من اسم جزيرة القرين القريبة، وهو تصغير لكلمة قرن، وهو شكل خور الكويت نفسه.

وتحدث تقرير كتبه « كنبهاوزن » مدير شركة الهند الشرقية الهولندية العام ١٧٥٤م عن أن أهل فيلكا والقرين كانوا يملكون ثلاثمائة سفينة صغيرة الحجم، ويستخدمونها في صيد اللؤلؤ والسمك.

وقد ذكرت التقارير الإنجليزية والعربية عموما أوصافا متطابقة الى حد بعيد للقرين والكويت كمسميين لمدلول واحد، وهو الميناء البحري الواقع على الساحل الغربي للخليج قريبا من رأسه، وتحكمه القبائل العربية التي تحضرت حتى جاء آل صباح واستوطنوا الإقليم، الذي أصبح يعرف بـ « الكويت » منذ منتصف القرن التاسع عشر، وبدأ يتشكل كيان دولة الكويت الحديثة.

إذن القرين هي البداية، وهو اسم عزيز على قلوب الكويتيين لما يحمله من معاني البطولة والوطنية المتأججة. ففي بيت القرين، واجهت مجموعة من شباب المقاومة الكويتية قوات الاحتلال العراقي في معركة غير متكافئة استمرت يوما كاملا و أسفرت عن استشهاد معظمهم ليسطروا بذلك أسطورة الوفاء لتراب هذا الوطن.



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بين الواقع والمأمول بون شاسع - هكذا أجمع المسرحيون العرب، فالكساد حل بالجميع.. وسطوة التجاري والتافه طغت على كل ما هو جاد، والحنين إلى الماضي بات نواحاً لا يمل من ترديده!

«حاضر المسرح ومستقبله».. محاولة للعودة مجدداً إلى الحوار مع الذات، إلى فتح النوافذ لإعادة النظر «أين نقف» و«إلى أين نسير». وها نحن نبدأ الخطوة الأولى باستعراض آراء وملاحظات أهل المسرح العربي. نستمع إليهم ويستمع كل منهم للآخر. لعلها تكون بداية لطريق نعد بأن نستكمله.

في هذا الحوار البداية، والأقرب إلى «الفضفضة المسرحية»، يشاركنا مسرحيون بارزون من أرجاء الوطن... من مصر وسوريا والعراق ولبنان والكويت والأردن والبحرين، يبوح كل منهم بآلامه ويعبر عن آماله... فلنستمع إليهم.

المسرح العربي واقع الحال وآفاق المستقبل

قوانين السوق لا تنطبق على المسرح

سميحة أيوب

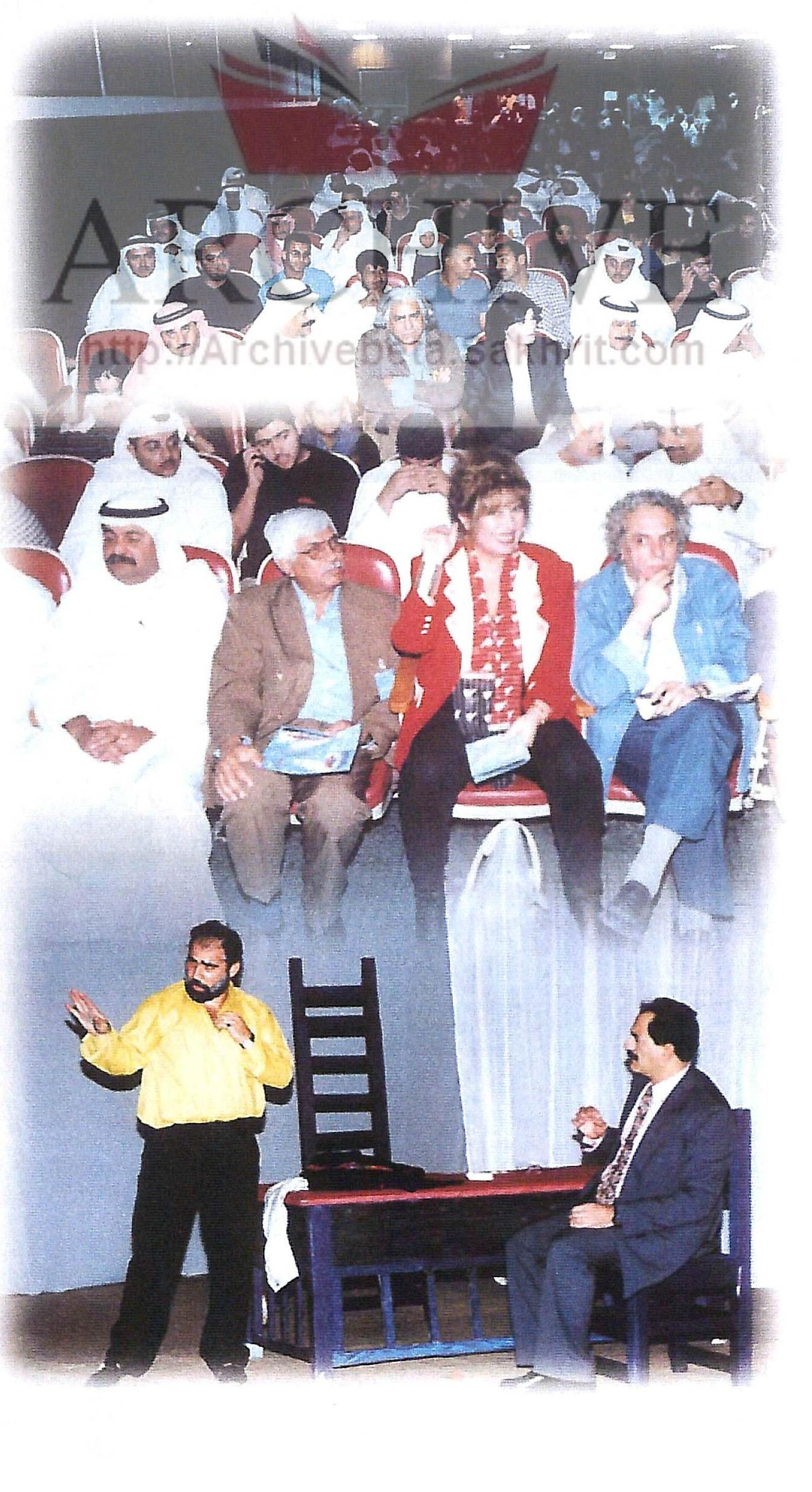
مصر

لأنني أحب المسرح أكثر من نفسي فلا أستطيع الآن أن أختار كلمات منمقة تخفف من حدة الواقع المرير، وتجعلنا نتقبل مراراته بمرور الوقت، لذلك فإنني أعترف لكم أنه لو ظلت الأمور على ما هي عليه الآن فلن يكون هناك مستقبل للمسرح.

البداية الحقيقية في رأيي هي أن يغير المسرحيون أنفسهم وأفكارهم التي أدت إلى هذه الكارثة، فالذين تصوروا أن الجمهور «عاوز كده» وتعاملوا مع المسرح بقوانين السوق وحولوا فنهم إلى سلعة تباع في الأسواق لمن يدفع أكثر ابتذلوا أنفسهم وتحولوا إلى مسخ، دون أن يدركوا أن التاريخ لن يرحمهم.

أعترف أن أزمتنا «أزمة أدمغة» والسؤال هو كيف يفكر المسرحيون؟

هذه هي البداية الصحيحة لأن يدرك المسرحيون دورهم الحقيقي في تثقيف الجمهور والارتقاء بوعيه والتعبير عن همومهم وأحلامهم. ويبقى دور الدولة في دعم المسرح الجاد بتوفير الميزانيات ودور العرض، وأن كنت لا أفضل أن أعلق الأزمة على «شماعة» نقص الميزانيات، لأن المسرح الجاد يمكن أن يقدم في الشوارع والحارات والمدارس، فالأزمة كما قلت أزمة الذين يعملون في المسرح، هؤلاء عليهم الدور الأساسي في الارتقاء بالمسرح ودفعه إلى الأمام.



المسرح مفلس ومسف وانتهى عصر الإبداع

د. محمد عناني

مصر

«الإفلاس» هو أفضل توصيف لحال المسرح اليوم، ولا أستثني المسرح التجاري من هذا التوصيف لأن صيغة المسارح الصيفية القائمة على «الهلس والإضحاك تعني أنه قد نضب المعين، واستنفدنا كل إمكانيات الإضحاك والإسفاف والهزل، حتى فرغت جعبتها تماما، وبتنا نكرر أنفسنا بطريقة مزرية.. وتوسلنا بأسفل وأحط الحيل المسرحية الممكنة لإضحاك الجماهير، واستنفذنا كل أساليب السطو والسرقة من الغرب وسرقنا كل ما نستطيع منهم، ولم يعد هناك مجال للإبداع، فقد وصلنا إلى القاع.

والمشكلة الإضافية لم تعد فقط فيما يراه الجمهور وإنما كيف يصل إليه، من حيث الموقع والمكان.. المسرح الموجود بالعتبة يقع وسط تلال من الهدم والردم والضجيج وصخب الباعة بميدان العتبة وكذلك مسرح الطليعة.. أما مسرح «السلام» الموجود في شارع «القصر العيني» فهو أصلا ليس مكانا مسرحيا.. ولم تعد توجه منطقة مسارح كماً كان شارع عماد الدين سابقا!!.

أما المسارح العشوائية والتي نشأت على النيل فقد أزيلت تماما وبأمر من محافظ

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

القاهرة، مثل مسرح «مينوش» وغيره. مسرح محمد فريد ضاع إلى الأبد وكذلك مسرح السامر. باختصار هناك تقلص وانكماش في أماكن العرض، يبقى مسرح «الهناجر» وهو في النهاية مسرح تجريبي، ولا يوجد مسرح حقيقي تقدم عليه الدراما.

والمشكلة الأهم هي ما يمكن تسميته «إفلاس التأليف» فهل من المعقول عدم وجود مئة مؤلف مسرحي في أي بلد متحضر؟ فهل نحن أعداء النجاح، وإذا وجدنا مؤلف صاعد لا نأخذ بيده ولا نشجعه حتى نصيبه بالإحباط ونقتله.

ونحن أيضا شعب بلا ذاكرة مسرحية وحين اتجهنا إلى الماضي أحدثنا ما يقترب من الصحوة، فقد أعدنا اكتشاف توفيق الحكيم ومسرحية «رصاصة في القلب»، قدمها على الحجار وأنغام هذا الصيف، ولكن ماذا عن باقي أعمال الحكيم وأعمال نجيب الريحاني وسعد الدين وهبة وغيرهم؟!! كل هذا في طي النسيان والتجاهل.

أي أننا لا نحترم الماضي بالإضافة إلى أننا لا نشجع المستقبل.. بعض المسرحيات لكبار الكتاب «مركونة» في انتظار العرض، وهناك مسرحيات للكاتب «ألفريد فرج» لا تجد من يخرجها، وإذا كان هذا يحدث لألفريد فرج فما بالنا بكاتب شاب؟!!.

وأقترح أن نعمل بالمثل الانجليزي «إن لم تستطع أن تهزمهم فانضم إليهم.. وحاليا هزم التليفزيون الكثيرين وسرق الجمهور من المسرحيين، و لذا على المسرحيين أن يعرضوا أعمالهم عبر التليفزيون بأن يدخل هذا الجهاز شريكا في الإنتاج والتكاليف أو أي أسلوب آخر يتيح للمسرحية أن تعرض عبر الشاشة الصغيرة كما فعل ويفعل محمد صبحي.

وإذا كان ذلك حال المسرح في الحاضر، فإن المستقبل يختلف كثيرا إلا إذا اهتم أحدهم على مستوى البرلمان بحال المسرح، ويقدمه باعتباره وسيلة من وسائل التنمية الثقافية وليس أداة لكسب المال، لأنه لن يكون كذلك، يمكن أن ننفق على بناء مسرح عدة ملايين، ونحن على يقين أن العائد المادي سيكون محدودا، والمشكلة أن الانفاق ضعيف على المسرح، فميزانية مسرح الدولة ١٥ مليون جنيه (مصري) في السنة، منها حوالي ١٠ مليون تذهب مرتبات للعاملين، والباقي وهو محدود ينفق على المسرح.

وأحذر أن تمتد يد الخصخصة إلى الثقافة عموما ومنها المسرح، فنحن نعيش في بلاد لا تزال الأمية متفشية فيها، ولا يصح أن نقارن أنفسنا هنا بحال فرنسا أو انجلترا. وإذا خصخصت الثقافة خسرنا الإنسان لذلك أدعو الدولة إلى تبني مشروع على غرار مشروع «القراءة للجميع» وتسميته «المسرح للجميع» بحيث يكون لجميع المسرحيين وليس لمحمد صبحي فقط، والمسرح للجميع عليه أن يتيح الفرصة للفرق الصغيرة وشباب المسرحيين أن يعرضوا أعمالهم، ونخفض سعر التذكرة من ١٥٠ جنيها أو ٢٠٠ جنيها إلى عشرة جنيهات فقط ونخلص الحياة المسرحية من البيروقراطية الوظيفية.

لا توجد أزمة مسرح... فالمسرح لا وجود له

ممدوح عدوان

في بريطانيا أزمة متعلقة بالمسرح. المخرجون صاروا يصرون على ظهور بعض الممثلات عاريات على الخشبة. وفي النصوص التي تُعرض كم هائل من البذاءة، مما دفع بالملكة إلى مغادرة أحد العروض هذا العام لأن ما يقال فيها لا يليق بملكة بريطانية محتشمة أن تسمعه.

وليس للأمر هنا علاقة بموجة الستينيات التي قدمت عروضا كان فيها الممثلون كلهم عراة (كما في عرض «هير» الشهير). فالأمر ليس إحتجاجياً ولا ثوريا.

المسألة مرتبطة بأزمة المسرح الذي لم يعد يجتذب الجمهور. وهذه الأزمة، إذا كانت تقتضي البحث عن حلول متعلقة بأجساد الممثلات في بلد مثل بريطانيا، فإنها تتجلى عندنا (أقصد في الوطن العربي) في الانصراف نهائيا عن المسرح من قبل الجمهور والممثلين والمخرجين والكتاب على حد سواء، والذهاب إلى التلفزيون والمحطات الفضائية.

ولنا أن ننتبه باهتمام إلى نجم مثل دريد لحام قدمه المسرح نجما عربيا متألقا في السبعينيات والثمانينيات، وبمعية كاتب من وزن محمد الماغوط، ينصرف إلى التلفزيون في التسعينيات في محاولة يائسة لاستعادة أمجاد الشخصية التلفزيونية التي نشرها في أنحاء الوطن العربي كافة ، وهي شخصية غوار الطوشي. وراح في محاولته ينتقل من فشل إلى فشل مفضلا ذلك على الارتباك الذي يمثله المسرح، ومتذرعا بالقول إنه قد اعتزل هذا المسرح نهائيا. وذلك بعد انفصام شراكته مع الماغوط لأسباب ليس هنا مجال بحثها. ولكنه لم يعتزل إلا بعد محاولة تقديم عرض كتبه هو. ولم تستطع القفشات السياسية التي طعمه بها أن تنقذه.

وحتى العروض التي قدمها مع الماغوط لا أرى أنها تندرج ضمن تصنيفات المسرح الجادة، إذا أخذنا المعايير المسرحية بعين الاعتبار (ودون أن يعني قولي هذا أن الكوميديا ليست مسرحا جادا). بل ترتبط المعايير بأصول الدراما، وليست بقدرة العرض على الإضحاك أو استدرار الدموع.

وباستعراض بسيط لما تقدمه المسارح العربية، وفي المحاولات المجدية لإقامة مهرجانات مسرحية كان لها تألقها في الستينيات والسبعينيات، نلمس لمس اليد احتضار الظاهرة المسرحية في حياتنا العربية.

في دمشق معهد مسرحي اسمه «المعهد العالي للفنون المسرحية»، يخرج كل عام ما يقرب من عشر شبان وشابات يرفدون تجمع الممثلين في البلد. ولكن التلفزيون يتلقفهم حتى قبل التخرج. ولا يقدمون للمسرح إلا العروض التي اضطروا إليها أيام الدراسة. والذين يظلون من بينهم متعلقين بالمسرح، وهم قلة نادرة، إنما يفعلون ذلك لأن المخرجين التلفزيونيين لم يقبلوهم أو لم ينتبهوا لهم. وهم بهذا يدارون إحساسا بالفشل والخيبة بحجة التعلق بالتخصص الذي درسوه.

ليس تفسير الأمر مرتبطا بجاذبية التلفزيون وحدها. والجاذبية متعددة الومضات. منها المردود المالي الذي لا يقاس بفقر مردود المسرح. ومنها الشهرة التي يؤمنها التلفزيون. (قال لي أحد المسؤولين في سورية وهو يضغط علي لكتابة «سفر برلك» للتلفزيون أمام إصراري على كتابتها مسرحية (في ليلة واحدة سيشاهد عملك التلفزيوني الملايين... بينما لن يشاهدك الآلاف في المسرح إذا عرضت سنة كاملة).

وقد نستطيع أن نضيف الكسل إلى ذلك. فالعمل في التلفزيون يتم دون جهود حقيقية. يُرسَل النص إلى الممثل في بيته. وفي كثير من الأحيان لا يُرسَل العمل كله. بل الصفحات التي فيها دوره وحدها وبالتالي فهو لا يعرف الكثير عن علاقة الشخصية التي سيمثلها ببقية الشخصيات أو بالعمل كله.

ويتم التنفيذ - هو تنفيذ فعلا وليس حتى أداء تمثيليا - دون تدريبات. يقوم الطرف الإنتاجي بإبلاغ الممثل عن مواعيد تصوير لقطاته. ويأتي وهو لا - يعرف، في كثير من الأحيان، من هم الممثلون الذين معه في المشهد.

يقول لك المخرجون: نحن لا نتعب أنفسنا مع الممثل، نحن لسنا مدرسة، نحن نتعامل مع ممثلين محترفين يعرفون شغلهم.

لابد أن يقارن المرء هذا الاستسهال بالجهود التي يبذلها المخرج المسرحي في التدريبات على العرض. والتي قد تستمر شهورا عدة. ونضيف مسألة الجهد والحضور اليوميين للممثل المسرحي على الخشبة مقارنة بانتهاء علاقة الممثل التلفزيوني بالعمل فور انتهاء التصوير، وحتى لو عرض العمل أكثر من مرة.

ويصل بعض المخرجين، من أمثال نجدت أنزور، إلى حد الاستهتار بالنص. فهو يصور ولا يخرج ولذلك يكون العمل الناتج استعراضا للقطات قد تكون جميلة، ولكن لا وظيفة درامية لها. فيطلب المخرج من الممثلين القيام ببعض الحركات الملائمة للقطة دون اهتمام حقيقي بما يقوم به أو بما يفعله وبمدى انسجامه مع إيقاع العمل الدرامي أو مضمون المشهد ذاته.

يذكر ذلك طبعا باستعراض المخرجين المسرحيين «التجريبيين»، الذين فهموا التجريب في المسرح حركات شكلانية وبهلوانية لا علاقة لها بروح العرض أو النص.

وهنا نضع يدنا على أول الإشكالات التي واجهها المسرح قبل الوصول إلى جاذبية التلفزيون المادية والمعنوية.

فقد أدى الفهم الخاطئ للتجريب أو التجديد المسرحي إلى إبعاد المسرح عن جمهوره وإبعاد الجمهور عن المسرح نهائيا. وكان الأمر ينطوي على على مفارقة تنطلق من تقليد الآخر (الغربي) حتى في التجريب.

وكان رأيي دائما، أن المسرحي الغربي يجرب لكي يتمرد على تراث مسرحي يمتد إلى المسرح اليوناني. ويتمرد على مفهوم العلبة المسرحية (الإيطالية). ويبحث عن التغريب وكسر حاجز الإيهام، وتحطيم مفهوم الجدار الرابع وما إلى ذلك. وهو شبيه بالتجديد الذي قمنا به في الشعر، حيث خرجنا على تراث شعري يمتد إلى الجاهلية، بينما المفروض أن المسرحي العربي يجرب (أو يجب أن يجرب)، لكي يمد للظاهرة المسرحية الوافدة إلينا جذورا في البيئة العربية التي لم تكن تعرف هذه الظاهرة. وحتى لو خرج علينا الباحثون بظواهر مسرحية أو شبه مسرحية في تراثنا فهي ليست بالظواهر الحية التي تفعل، وتستمر في فعلها في حياتنا الثقافية أو العامة. وهذا يحتاج إلى حديث خاص وبحث مستقل. ولكن كانت النتيجة أن أهمل النص لمصلحة الاستعراض. وأهملت الفرجة والمتعة لمصلحة الغرابة المفتعلة. وبدأت موجة التوليف تحل محل التأليف. وصارت العروض المسرحية مونتاجا لمشاهد من مسرحيات متنوعة أو ارتجالا لمشاهد لا علاقة لها بالدراما. حتى أن بعض المخرجين (وليد قوتلي عندنا مثلا) وصل إلى حد الإلغاء الكامل للنص المسرحي، وتقديم عرض يعتمد على الحركات وحدها، وسمى عروضه «المسرح الحركي». وللعلم هذا شيء غير المسرح الإيمائي.

ولكن الأمر انعكس حتى على الكتاب. إن إهمال النص المسرحي، وادعاء وجود أزمة نص، والقول بموت النص أو موت المؤلف والكاتب قد أوصل الكتاب إلى عزلة قاتلة. سيقول الكاتب: لماذا أكتب إذا كان المخرج لن يتقيد بنصي؟ ودخل في وهم بعض الكتاب أمام تلك الموجة أن التأليف المسرحي يقتضي التفكير في هذه التحركات الشكلانية، بحيث تصبح جزءا من نسيج النص. مع أن المخرج له الحق في اجتهاداته الشكلانية، وبالتالي ان لا يتقيد بتوجيهات المؤلف المتعلقة بالحركة. مما يجعل حتى محاولة الكاتب لأن يجاري هذا التوجه الاستعراضي الشكلاني غير مجدية.

لقد وصل الأمر إلى حد التفكير في أن النص المسرحي يكتب للقراءة فقط، أما ما يقدم على المنصة فهو شيء آخر.

موجة المخرجين الشكلانيين هذه كانت لها نقطة انطلاق خاطئة أخرى (غير الهدف من التجريب)، وهي أن النص المسرحي موجود لكي يتلاءم مع الشكل المسبق الموجود في ذهن المخرج. وإذا لم يتلاءم يتم قسره على ذلك بالشطب والإضافات من نصوص أخرى أو من كتب أخرى غير مسرحية أحيانا.

وانطلاق المخرج من هذا الموقف الشكلاني المسبق هو الذي يجعله يحس فعلا بوجود ازمة نص. فالكتاب المسرحيون في بلده وفي العالم كله لا يعرفون أي شكل يفكر فيه اليوم أو غدا. ولذلك فإنه لن يجد نصا مفصلا على مقاييس الفكرة التي طرأت على باله. وعدم توافر هذا النص يدفعه إلى اختيار مشهد من تشيخوف وآخر من شكسبير وثالث من قصة قصيرة ورابع من قصيدة، وخامس من بيرانديلو لكي يتم توليف العرض. وكان التساؤل المشروع هو: هل أي من هؤلاء كلهم لم يستطع كتابة مسرحية متكاملة لائقة بهذا المخرج؟ أم أنه يبحث عن شيء آخر غير موجود فعلا؟

كان المفروض أن المخرج يتناول نصا مسرحيا تكتمل فيه الشروط الدرامية، ثم يتصارع المخرج معه لكي يخرج منه (من النص ذاته) بشكل للعرض. وكنت أقول من قبيل التنكيت: هل نقص القدم على مقاس الحذاء؟ أم نقص الحذاء على مقاس القدم؟

هي موجة عبرت حياتنا المسرحية لكنها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ساعدت في حفر قبر المسرح أو إصابته بفقدان المناعة والقدرة على مقاومة الظروف المعارضة، سواء كانت تلفزيونية أو غير ذلك من الأسباب.

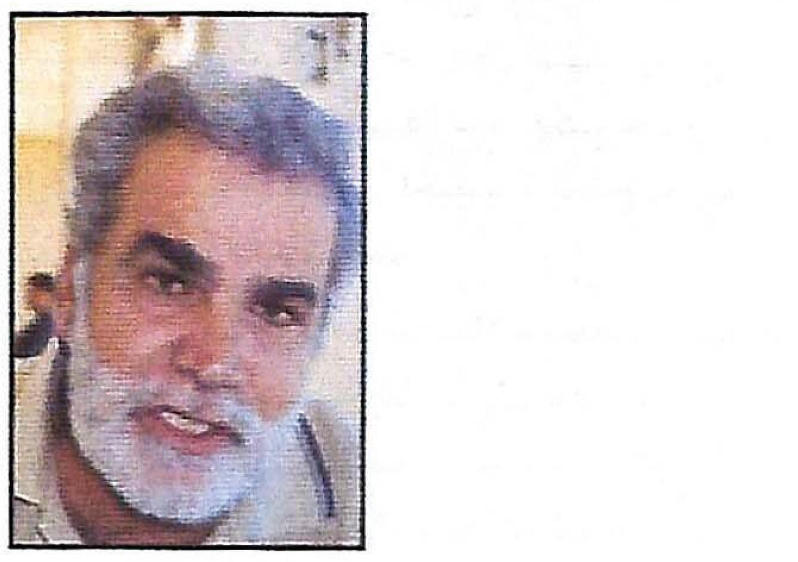
وهنا نصل إلى أسباب أخرى لابد من التطرق إليها ونحن نناقش هذا الموضوع. إن إيقاع العصر في العلاقة مع الثقافة قد خلق نوعا من التثقف المنزلي. فبعد أن قامت الرواية، مع ظهور الطباعة، بتكريس مسألة التثقف الفردي المعزول (أن تأخذ رواية وتقرأها وأنت وحيد في بيتك)، جاءت المعطيات العصرية الجديدة لكي تكرس هذا المثقف المعزول. أمامه على الشاشة، وهو مرتاح في منزله، يتم تقديم الأخبار والريبورتاجات والأفلام والمسرحيات والندوات والمناقشات. إنه غير مضطر بعد الآن إلى مغادرة منزله والخروج إلى الحياة العامة ومواجهة مشكلة المواصلات ومتاعبها ونفقاتها، ولا مواجهة العالم الخارجي ذاته. وبعد ذلك جاء الإنترنت، وواجه العالم كله أزمة الكتابة، وصار السؤال عن مستقبل هذا الكتاب جديا، وتم ضرب تجارة الموسوعات نهائيا. ولم تعد في حاجة إلى شراء موسوعة وتأمين مكان لها في بيتك ما دامت يمكن أن تتوافر لك على قرص صغير، لا يعادل حجمه ثلاث صفحات من أي كتاب.

هذا الوضع جعل الكثيرين يرون إمكان الاستغناء عن الفنيات الخاصة بالمسرح. ما يقدمه التلفزيون كاف، وما يقدمه الكمبيوتر والإنترنت يغني عن البحث عن متعة العين وحرارة الحضور في جو المسرحية والمسرح.

وليست الأزمة ناتجا حضاريا محضا، بل هي أيضا ناتج من نواتج التخلف في الوقت ذاته، فالتخطيط في معظم البلدان، التي هي مثل بلداننا، يضع الثقافة في آخر أولويات اهتمامه. السياسة ومتطلباتها هي في المقام الأول، والإعلام هو الذي يرتبط بالسياسة وليس الثقافة، والمسرح منها طبعا، كما يرى المخططون. ولا تفكر الحكومات في الشؤون الأخرى، ومن بينها الشأن الثقافي، إلا على أساس المادة الترفيهية. فالحكومة تتعامل مع شعبها كما يتعامل المسرح التجاري مع الحركة السياحية. إنها لا تريد إلا ما يسلي. أما ما يقول شيئا، أي شيء، فهو مشكوك فيه ومتعب، والاستغناء عنه أفضل. وهذا التفكير ينتقل من السياسي إلى الاقتصادي والاجتماعي. ففي بلدان العالم ترى أن أحد الأغنياء هو الذي يمول، أو يشارك في تمويل، عرض مسرحي أو فرقة مسرحية. والاشتراك الدائم مع فرقة مسرحية، دعما لها، هو أحد الأسس التي تقوم عليها الفرق المسرحية. كما أن إعانات الدولة للنشاطات الثقافية، ومن بينها المسرحية، حتى الخاصة منها، هي أهم الدعائم التي تساعد تلك الفرق على الاستمرار في عملها.

فإذا كانت حكوماتنا لا تدعم حتى الفرق التابعة لمؤسساتها الرسمية، فإننا بالتأكيد لا نتوقع من هذه الحكومات أن تدعم فرقا مسرحية خاصة تحاول أن تقدم نشاطا يغني الحياة الثقافية.

وإذا كان الثري العربي يفكر، خارج شغله، في السهرات والمشروبات والنوادي الليلية وحتى السهر مع نجوم السينما والتلفزيون، والغناء للمباهاة والاستعراض، ولا يفكر في شراء بطاقة لعرض مسرحي، أو حضور عرض جاءته إليه بطاقة دعوة، فإننا بالتأكيد لن نتوقع منه أن يقدم دعما لفرقة مسرحية جادة. أمام هذا كله هل سيظل في إمكاننا التحدث عن أزمة المسرح؟ أم أننا سنتساءل بجد عن وجود المسرح ذاته والثقافة الجادة كلها إجمالا؟



حتى الآن لا نعرف ألف باء المسرح العربي

رفيق علي أحمد
لبنان

قد لا يكون حديثنا عن المسرح العربي دقيقا أو موضوعيا ان عزلنا هذا الحديث عن مجمل ما يدور في الساحة الثقافية في العالم العربي. ان المشاكل التي يعانيها المسرح العربي هي في ذاتها المشاكل التي يعانيها الشعر العربي والرواية العربية والفن التشكيلي العربي. وهذه الفنون جميعا تتأثر بمجمل الظروف السياسية والاقتصادية التي يعيشها العالم العربي.

من أجل ذلك يرتبط الحديث عن المسرح العربي في واقعه الراهن وكذلك في مستقبله، بهذه الظروف. فالمسرح ليس منعزلا عن الفنون الأخرى، كما أنه ليس منعزلا عن الظروف التي تؤثر فيه سلبا أو إيجابا. وبسبب سيطرة هذه الظروف وتحكمها وقسوتها، وبسبب الحداثة التي لا أفهم لها تعريفا جازما مانعا ودخولنا في عصر العولمة، بات المثقف العربي صورة حديثة للأبكم، فقد هذا المثقف لغته التعبيرية وأدواته، كما فقد علاقته بمجتمعه. فأي تواصل يمكن تسجيله بين هذا المثقف ومجتمعه؟

لكل فن من الفنون خصوصية. الرواية على سبيل المثال نتاج فرد، يستطيع مؤلف هذه الرواية أن يكتب روايته في بيته، أو في مقهى، وكذلك الأمر بالنسبة للشاعر، بالنسبة للفنان التشكيلي، بالنسبة للنحات. لكن على رغم جمع المسرح وتمثله لكل هذه الفنون تقريبا، فالمسرح في النهاية عمل جماعي عمل بحاجة إلى ما نسميه الجماعة. وبشكل أو بآخر، المسرح مواز للحياة المجتمعية التي يعيشها، بمعنى أن هناك مجموعة عليها أن تتفق على فكرة معينة، وتنتج هذا العمل المسرحي. وأخطر من هذا كله فان المسرح بحاجة الى متكلم، الى متلق. عندما لا يكون هناك من يشاهد المسرحية تعطل هذا الفعل، تعطل المسرح، في حين أن منتجي الفنون الأخرى يستطيعون أن يكتبوا لقارئ مفترض بعد سنة أو سنتين أو أكثر.

المثقف العربي اليوم في غربة. في غربة عن وضعه، في غربة عن نفسه. ولذلك فقد وسائل تعبيره، مفرداته. وبات مغربا. نتيجة هذا الوهن الموجود في الجسد العربي، أصبحنا حتى على مستوى الثقافة في حالة استهلاك. المثقف العربي مثقف مستهلك نتيجة هذا الوهن. هو يستقبل أي شيء، يتأثر بأي شيء يرده من الخارج.

خذ القصيدة العربية الحديثة، أنت لا تجد أي خصوصية لهذه القصيدة عن سواها، سواء من ناحية المفردات، أو من ناحية المعاني. أنت تجد الشاعر العربي الحديث يتحدث عن النورس.. وأي نورس؟ إنها غربة في الموقع، في الوطن.

ثم ان هذا الانفتاح العالمي، وهذا الاتصال بالمعلوماتية، توازيه هذه الحالة السياسية الموجودة في العالم العربي. انعدام الحرية إلى حد ما.

عامل آخر هو أن وزارات الثقافة في العالم العربي نتيجة لسياسة معينة أيضا، تأخذ المبدع أو المثقف فتحوله الى موظف. موظف يضطر إلى القيام بوظيفة، بواجب. ابتعد هذا المثقف عن نفسه، فصار يترجم المسرحيات. ينتج مسرحيات شكسبير والمسرح اليوناني والمسرح العبثي حتى يقدم نفسه على أنه يتعامل مع «عمل عالمي». يقدم هذا العمل بحضور وزير الثقافة والمسؤولين الحكوميين الآخرين في الليلة الأولى بطريقة اعلانية رسمية وتكتب عنه الجرائد. ولكن في معزل تام عن الجماعة، عن جمهوره الحقيقي. لقد غاب المبدع عن جمهوره الحقيقي لأنه لم يكتب نعي هذا الجمهور. نحن نقول مثلا أن الشاعر الجاهلي هو مرآة عصره. هنا نستطيع أن نقول إن الفنان العربي اليوم ليس مرآة عصره. على هذا الفنان أن يكون محفزا لمجتمعه. المسرح هو إحداث انفعال عند المشاهد. هذا الانفعال لا أستطيع أن أوجده عند مشاهدي الا اذا تكلمت عن قضاياه، عن أحاسيسه، عن مشاكله في مجتمعه، وناقشته بطريقة فنية وليس بطريقة مباشرة حتى لا أتحول إلى سياسي وإلى داعية.

هذه الغربة عند المثقف هي نتيجة هذه الظروف السياسية والاقتصادية، ونتيجة هذا النظام المعلوماتي الحديث، ونتيجة غياب الانتاج على كل المستويات. وكل هذا أدى إلى انحسار المسرح.

يضاف إلى ذلك شعورنا بالنقص ازاء المسرحي الغربي. لدينا ما يمكن تسميته «بعقدة المسرح الغربي». والحقيقة التي ينبغي أن تقال هنا هي أنه لم يكن في تراثنا مسرح بالمفهوم الغربي. ولا يمكن أن أكون هنا منغلقا. المثقف الحق هو المثقف المنفتح على كل الثقافات. ولا يمكن لأي مثقف أن ينتج ان لم ينهل من معين. ولكن هذا المثقف يعود ليقدم في النهاية نفسه، وثقافته.

كل مهرجانات المسرح العربي تقوم على شعار يطالب بايجاد مسرح عربي بديل. ودائما أنا أسأل: أين المسرح العربي الحاضر لنوجد له بديلا؟ حتى الساعة لم نتوصل بعد الى ألف باء المسرح العربي. لماذا؟ لأن أكثرنا درس المسرح في الغرب وعاد منه ليقدم المسرح كما درسه. فإذا وجد في المسرح العربي الراهن ضعفا أو وهنا ما، شعر بأزمة ورغب بالقيام بانقلاب يتمثل في نقل المسرح الغربي كما هو، رغبة منه في مواكبة «العولمة» وما إلى ذلك.. ويا للأسف الشديد غالبا ما يكون النص مقتبسا أو مترجما عن نص أجنبي.. وذلك لأن النصوص المحلية بنظره نصوص بدائية أو غير مقنعة مسرحيا.

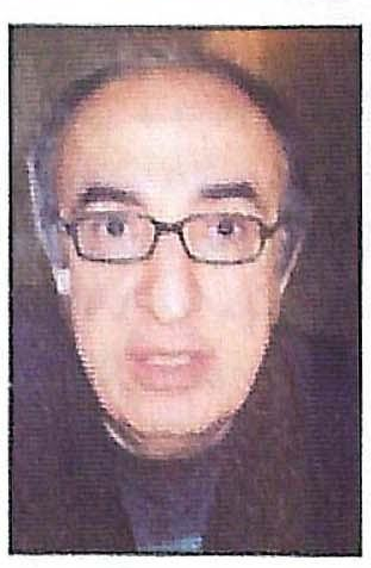
أنا أرى أن من الضروري العودة إلى الذات والى الثقة بالنفس. لدينا، سواء في تراثنا أو في حاضرنا، ثروة فكرية علمية قابلة لأن نستفيد منها. وأنا أعتقد أن ثقافة الغرب بنيت على كثير من أسس هذه الثروة. لدينا، في التراث العربي القديم، ثروة معرفية كبرى انتفع بها الغرب في حضارته الحديثة. فما هي المشكلة ان لم يكن عندنا مسرح يشبه المسرح الغربي؟

المسرحيون العرب المعاصرون، شئنا أم أبينا، والى أن يثبت العكس يقلدون المسرح الغربي. وقد أدى هذا التقليد الى غربة مسرحنا عن الواقع العربي ومشاكله الحقيقية، أي الى عدم اضطلاعه بمسؤولياته على النحو الذي يفترض بالمسرح، وفي أي مكان، ان يضطلع به.

ولا يعني هذا ألا ننفتح على تقنيات المسرح في الغرب، أو على تقنيات الغرب. ثمة تقنيات غربية جديرة بأن يستفيد منها مسرحنا العربي، منها التقنيات التي تساعد الممثل على اكتشاف جسده. وهناك تقنيات غربية كثيرة من شأنها تثقيف المؤلف والمخرج وكل العاملين في الحقل المسرحي، ولكن علينا ألا ننسى مسألتين هامتين أولاهما الصدق، وثانيتهما الانغمار في قضايا مجتمعنا.

وقد لا يكون دقيقا قولنا أحيانا: «هذا مسرح عربي وذاك مسرح غير عربي». الحضارات والثقافات اقتربت كثيرا في عصرنا بعضها من بعض، ولكن مازال لكل منها خصوصيتها. فالخصوصية باقية أيضا. أنا شخصيا انطلقت من «الحكواتي» ومن الحكاية الشعبية، ولكني شاركت أيضا في مهرجانات. اطلعت، لهثت وألهث وراء التجارب التي أستطيع أن أستفيد منها. قدمت مسرحا معاصرا بكل تقنيات الغرب المتاحة. اشتغلت على جسدي. مثلت منفردا انطلاقا من روحية الراوي الحكواتي في المقهى. ولكني أخذت هذه العلاقة الخفية بين هذا الراوي والمستمعين. اشتغلت على النص بما يثير أو يستفز ذاكرة هؤلاء المستمعين. النص عندي لا يشبه النص الغربي. ليس هناك من مقدمة وعقدة وحل. حكاياتي مترابطة تنطلق الواحدة من الأخرى، وتقدم حالة معينة لهذه الشخصية أو لتلك لا يوجد عندي بطل في المسرحية. ولكن كل الناس المتفرنجين والمستغربين والعامة يحضرون الى مسرحي ويتابعون. وليس هناك من إحساس بأن هذا مسرح قديم أو مسرح رجعي. نعم يرون امامهم فنانا يقدم عرضا مسرحيا معاصرا بكل التقنيات المعاصرة التي يرونها في أي مسرح آخر، طبعا حسب الامكانات المادية. أنا لست ضد المسرح الغربي ولا يمكن أن يكون أحد ضد هذا المسرح، والا كنا ضد «الآخر».. نحن مع هذا «الآخر» لأننا نتكامل به. ومن هنا علينا أن نأخذ كل التقنيات المتاحة من الغرب: تقنيات الممثل وتقنيات المخرج وتقنيات النص، ونعود لنقدم أنفسنا نحن.

اذا عرضنا أعمالنا في الغرب فرح بنا أهله، ولكن اذا قلدنا الغربيين فقدنا أصالتنا ولم نحصد سوى الخيبة. فالفرق شاسع إذن بين التقليد والانفتاح.



خائف على المسرح من وسائل الاعلام

الياس الرحباني
لبنان

من البداية سلكنا نحن الرحابنة مسلك المسرح الغنائي وبذلك اختلف مسرحنا عن المسرح الآخر المعروف. لقد انفردنا بما لم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يستطع أي مسرح آخر أن يحققه. وقد كان الناقد المسرحي المصري الكبير الدكتور علي الراعي يقول إن المسرح الرحباني هو إحدى الظواهر المسرحية والفنية والثقافية المهمة في النصف الثاني من القرن العشرين. وفي اعتقادي أن هذا المسرح الرحباني قام على أسباب موجبة كثيرة مازالت قائمة إلى اليوم. فهو مسرح يخاطب العقل والروح والوجدان في الإنسان. وفيه كل القواعد المسرحية التي تتطلبها الشروط الكلاسيكية للمسرح. ومن الظلم اعتباره مسرحا سطحيا ففيه من الفكر والمعالجات الإنسانية والاجتماعية ما يوجد في أي مسرح جاد آخر، ولكن فيه ما يؤلف مباهج للروح والقلب، وهو ما يفتقده المشاهد في مسارح أخرى.عمل المسرح الرحباني بمنطق العقل البشري وهو منطق يفترض أن موتسارت أو تشيكوفسكي يخاطبه لا أي موسيقي آخر ارتجل نفسه أو ارتجلته ظروف عابرة أو صفحات ثقافية.

وقد افترضنا دائما، أنا والرحابنة الآخرين ممن عملوا في المسرح الغنائي وعددنا يصل الآن إلى التسعة، أن المسرحي لا يجوز أن يتفلسف ويبشر، على طريقة المتفلسفة والدعاة والمبشرين. فالمسرحي الناجح هو الذي لا يكون مباشرا، كما إنه الذي يبث فكره في ثنايا نصه دون افتعال أو اصطناع. والمسرحي الناجح هو المسرحي المفهوم من الناس، والقريب من قضاياهم.

وقد اتسع العاملون في مسرحنا ليؤلفوا أحيانا فريقا يقرب عدده من المئة. ودعني أدافع عن ضرورة أن يكون المسرحي حريصا على إقبال الجمهور على مسرحه، لا أن ينهج نهج التجريبية للتجريبية.

ومن البداية كان رفضنا ضمنيا لظاهرة «مسرح الجيب» الذي هو كاسمه، مسرح لا يحضره سوى خمسين متفرجا أو مئة على الأكثر. وكان همنا دائما هو التواصل الدائم مع الجمهور العريض. ولأننا خاطبنا المواطن العربي العادي، وتعاملنا معه بصدق، وأخذنا موضوعاتنا من وحي معاناته وأشواقه وطموحاته، فقد ظل مسرحنا دائما ذكرى جميلة عند الناس، سواء في بلدنا لبنان أو في أي بلد آخر وصل إليه المسرح الرحباني.

ثمة مشاكل كثيرة في واقع المسرح العربي في الوقت الحالي منها النص وهل يكون عربيا أم يكون أجنبيا، ومنها السيناريو ومنها إعداد الممثل والمخرج إلى غير ذلك من المشاكل التي يفصح عنها المسرحيون العرب بين وقت وآخر.

وإذا كان لي أن أدعو إلى أمر يتعلق بحاضر المسرح العربي ومستقبله، فهو ضرورة أن يتثقف المسرحي العربي وأن يطلع على التيارات الحديثة السائدة في العالم، لا ليقلدها أو يمسخها، بل لينتفع ببعض تقنياتها وليعرف الذي يدور في عالم المسرح في العالم الخارجي، فإذا أمكنه أن يطلع على ذلك، قام بتلك المقارنة الخلاقة التي قد تؤدي به إلى قناعات مختلفة عما كان لديه. ولعل من أخطر الأمراض التي يمكن أن يصاب بها أي مسرح في العالم، هو تقوقعه على ذاته، وعدم تفاعله مع المسارح الأخرى. فالتفاعل مع المسرح الآخر فضيلة جديرة بكل من يعمل في عالم المسرح أن يتمتع بها، خاصة وأننا نشهد، شئنا أم أبينا الاعتراف، ضمورا في إقبال الناس على المسرح.. وهذا الضمور يتضح ويشتد مع الوقت. فالمسرح، عندنا وعند سوانا، ينحسر نفوذه في الحياة الاجتماعية في كل مكان. فما كان يؤلف تقليدا في حياة الكثيرين في العالم، وبخاصة لدى الطبقة البورجوازية، بدأ يتهاتر ليتحول حضور المسرح إلى ترف أو كالترف.

لقد سرقت وسائل الإعلام الحديثة المعروفة، وفي طليعتها التلفزيون، الكثير من ألق المسرح وسحره المعروف. بات الكثير من المشاهدين يفضلون الجلوس على أريكة مريحة في صالون المنزل، أو في غرفة النوم ليشاهدوا هذا الفيلم أو هذا البرنامج، على الذهاب، في زحمة السير والناس، إلى مسرحية قد يكون فيها ما يعجب ويسلي، وقد لا يكون، ناهيك عن مشاغل الحياة اليومية المعاصرة التي يزداد ضغطها في حياة الناس، والتي لا تدع الإنسان للإقبال على المسرح الذي يعاني هو بدوره من مشاكل كثيرة.

وبصراحة يمكنني أن أقول إنني خائف على المسرح من وسائل الإعلام الكثيرة الأخرى التي تجتاح المسرح كما تجتاح وسائل وأدوات كثيرة رافقت الإنسان منذ عصور سحيقة، وتضطر في الوقت الراهن لتتوارى وتسحب نفسها في حمى العولمة. من أجل ذلك يتعين على المسرحي أن يشحذ نفسه لمواجهة تحديات كثيرة أشرنا إلى بعضها فيما تقدم، فيعمد إلى مراجعة قناعاته وإلى إجراء تلك المقارنة العلمية والموضوعية المطلوبة بين المسرح الذي يعمل فيه والمسارح الأخرى في العالم المعاصر. وعليه أولا وأخيرا أن يزاوج بين المتعة والفائدة في مسرحه، وأن يناضل كي يستعيد تلك الصلة السحرية القديمة بين الإنسان والمسرح، وهي صلة تتهددها أخطار كثيرة، وأن يؤمن بأن الجمهور يحتاج إلى ما يخاطب عقله وحسه قبل كل شيء، لا إلى تلك البدع والهرطقات التي جعلت الكثيرين ينفرون من المسرح.

الحركة المسرحية العربية متعددة الأوجه

روجيه عساف

لا نستطيع ان نتحدث عن المسرح ككل. هناك مسارح لا مسرح واحد. هناك مثلا المسرح القومي الذي يتخذ طابعا وطنيا تدعمه الدولة. هذا النوع من المسرح (الذي لم نعرفه في لبنان) لعب في مرحلة من المراحل دورا مهما ولكنه تراجع الآن. ومن الملاحظات السلبية ضده أن الفنان العامل فيه يتحول إلى موظف ينقصه حافز العطاء. وهناك التلفزيون والقطاع الخاص، بشكل عام وقدرتهما على اجتذاب الفنانين لأسباب كثيرة منها الاغراء المادي.

مسرح آخر يتراجع ايضا الآن هو المسرح التجاري الاستهلاكي. كان لهذا المسرح جمالية خاصة ، ومتطلبات فنية في وقت من الاوقات، على الرغم من أن طابعه تجاري وغير فني. ولكن المنافسة واندفاع بعض الفنانين أعطى لهذا الفن في فترة من الفترات اهميه ما سواء في هذا القطر العربي أو في سواه. ولكن فاعليته التجارية قلت اليوم وذلك بسبب كلفته العالية التي تزيد مع الوقت. كما أن جمهوره لم يعد متحمسا له كما كان عليه الأمر في السابق لأسباب منها الأزمة الاقتصادية الضاغطة، ومنها أيضا التلفزيون والفضائيات والدش والكابل والانترنت وكلها توفر متعا وتسليات في المنزل. وهناك المسرح السياسي وهو مسرح أعطى اعمالا جيدة لا يمكن للمؤرخ والباحث ان ينكر اهميتها. واكب هذا المسرح الحركة القومية العربية والأفكار والتيارات الثورية الاخرى، من محلية وعالمية. ولكن هذا المسرح تراجع الآن تراجعا كبيرا مع سقوط الأيديولوجيات السياسية وانصراف الناس عنها. افتقدت هذه الايديولوجيات جاذبيتها السابقة سواء في المسرح أو في سواه. وبذلك انتهى ما دعي بالشعر الملتزم والأدب الملتزم بشكل عام.

ما الذي يبقى؟ لم ينتبه المسرح العربي بالطبع، ومن يحدق في واقعه وما يجول فيه، يجد أن هناك انبعاثا لروح جديدة فيه تتبدى على مستويين. على المستوى الاول: نجد جيلا جديدا من المبدعين ومن المشاهدين الذين يجدون في المسرح حيزا أو إطارا للتعبير الحر عن رغباتهم واذواقهم مع طرح افكار جديدة تماما، سواء في المضمون أو في الشكل. جيل الشباب يحب أن يلتقي في مسرح حول مسرحية جديدة تعبر عنه نظرا لافتقاده مثل هذا التعبير في القطاعات الثقافية والفنية الأخرى سواء في التلفزيون أو في الأعمال الأكاديمية.

على المستوى الثاني، ثمة أمر لافت هو وجود نسبة كبيرة من الشباب، من هواة ومحترفين، يودون انشاء فرق مسرحية في المدارس والجامعات والأندية. لذلك تجد في محترفات المسرح، وفي المهرجانات المسرحية إقبالا كبيرا لدى شريحة واسعة من جيل الشباب. وعندي، إن هذين العاملين سيغيران خريطة المسرح في العالم العربي في الآتية من السنوات.

ينطبق هذا الامر بشكل رئيسي على لبنان، وهوالساحة التي اعرفها جيدا، وفي اعتقادي أنه ينطبق أيضا، ولو بنسب مختلفة على الأقطار العربية الأخرى.

هل يمكن الحديث عن مسرح عربي «أو عن» مسارح عربية؟ هل هناك خصوصية للمسرح في هذا القطر العربي تختلف عن الخصوصية التي لمسرح عربي آخر أو لمسارح عربية أخرى؟ في اعتقادي أن الحدود السياسية والجغرافية لا تأثير لها في الأعمال الفنية. ولذلك تجد تشابها أو تقاربا بين عمل فني لبناني وآخر مصري أو تونسي أو كويتي، أكثر مما تجد أحيانا تقاربا بين عمل فني لبناني وعمل فني لبناني آخر.

ولكننا قد لا نستطيع أن نقول أن هناك مسرحا عربيا بل حركة مسرحية عربية متعددة الأوجه.

أما فكرة تأصيل مسرح عربي، أي البحث عن جذور وأصول تراثية له، فإن هذه الفكرة كانت حافزا مهما في السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين وقد أعطت نتائج مهمة في المشرق وفي المغرب. في وقتنا الراهن، ينتقل مركز الاهتمام إلى نقاط وقضايا أخرى. إن مواجهة الثقافة التابعة للعولمة، اذا صح التعبير، أو الإنتاج الغزير للصور والأعمال الفنية ذات الطابع التجاري العالمي، تتطلب مناعة من نوع آخر. الانسان المعاصر ضائع أمام صور تعبر عن العالم وهو يبحث عن صور أخرى تعبر عن الذات. والفن المطلوب هو الذي يستجيب لرغبات المشاهد الجديد ويبحث عن الذات، وليس عن الجماعة أو عن المجتمع. إن إسقاط الذات يفترض استخدام مصطلحات الحياة الراهنة وإعادة صياغتها بلغة شخصية. الشاب اليوم غير مهتم بانتمائه إلى تراث ولا حتى إلى وطن. هو يبحث عن محل للذات لأن الشخص مهمش ومختنق. التراث يتطلب بحرا واسعا من الناس يحضن التعبير. كنا في السبعينيات نتكىء على مفاهيم مثل الشعب والجماهير وما إلى ذلك. هذه المفاهيم لا أقول إنها غير صحيحة فهي صحيحة طبعا، ولكنها لم تعد فاعلة اليوم. اليوم إذا التقى فرد بفرد آخر وتمكن من أن يقيم معه حوارا، فإن هذا يعتبر انجازا مهما بحد ذاته.

هل يبقى المسرح؟ هل يُطوى المسرح؟ أسئلة قد تجد أجوبة مختلفة لدى هذا المسرحي أو ذاك. ولكن دور المسرح في واقعنا الحالي هو في غاية الأهمية بسبب ما أشرنا إليه آنفا. المسرح هو المكان الممتاز للتعبير، ولإبقاء الحيوية في الثقافة، ولو كانت هذه الحيوية محصورة في إطار ضيق. ان العمل الفني أو الثقافي، يعيش اليوم، أو يتنفس، في بؤرة صغيرة، في واحة، على الأصح. واحة وسط صحراء.

إن دور المسرح في وقتنا الراهن هو في منتهى الأهمية. قد يقدم التلفزيون صورا مسلية، أو صورا تعليمية، ولكن هذه الصور صور خالية من الحياة وفورانها المتدفق العفوي. المسرح يمكنه أن يقوم بهذا الدور بواسطة الجيل الجديد من الشباب الذين هم بحاجة إلى مكان خارج البيت. ثم إن هؤلاء الشباب اذا لم يكن بقدرتهم إنشاء تلفزيون فإنهم قادرون على إنشاء مسرح. إن المسرح يستجيب لكوامن ورغبات في النفس لا تتوافر لدى من يزاحمه. فعلى الرغم من التطورات الكبيرة التي حصلت في العالم، نلاحظ أن المتمكن من اللغة المسرحية يستطيع أن يعمل في السينما والتلفزيون دون صعوبة، ولكن العكس لا يصح. فالمتمكن من اللغة السينمائية او التلفزيونية لا يستطيع أن يعمل في المسرح.

يبقى أن نشير بكلمات إلى التجريبية في المسرح، أو إلى مايعرف بالمسرح التجريبي. إن المسرح الجديد هو تلقائيا مسرح تجريبي دون أن يقصد إلى ذلك. ينبغي أن تكون التجريبية صادقة وعلى أساس إنها تعامل إيجابي مع المعطيات. إن كل عمل إبداعي هو من حيث المبدأ تجريبي. ولكن ما ينبغي أن نتجنبه هو الهوس بالتجريب، هو التجريب المصمم عليه مسبقا. فمثل هذا التجريب لاحاجة اليه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لست متفائلا بالمستقبل... لكني سأستمر بالعمل

نادر عمران

الاردن

المسرح كان ضرورة حضارية، حينما أحس الرواد في المجتمع العربي أهمية أن تكون الفنون إحدى سمات المجتمع الناهض، فأفرد المفكرون العرب في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين أبوابا واسعة للأدب والفنون وتحرر المرأة والتحرر الاجتماعي بشكل عام. كان الفن ضرورة تنويرية للمجتمع، وبالرغم من وجود الاستعمار كطرف معاد بائن، إلا أن الفنون والآداب سارت في حركة تصاعدية وفي كل المجالات: الشعر، القصة، المسرحية، السينما والموسيقى... الخ وكانت هذه العناصر تشكل جوهر عملية الصراع مع الاستعمار والتخلف العثماني الموروث. اليوم وبعد أن تلاشي وجه الاستعمار المباشر، ظهرت لنا أطراف عديدة معادية لحركة الصعود والتقدم، فباتت الفنون والآداب محظورات فرض عليها الصراع مع أطراف مموهة بالوطنية والقومية، فأصبحت الفنون والآداب المعنية بالحركة الاجتماعية والفكر الإجتماعي نشاطاً إجرامياً تجب محاربته، بينما السطحي والفاسد من الفنون والآداب، يلقى رواجا بالغا عظيما، محرراً من النقد والتحريض، ولنا في محاولات الاغتيال المادية والمعنوية للجادين من المبدعين العرب مثل ناصع على ذلك، بينما يسرح «السفيهون»، والماجنون شرقا وغربا وفي كل مكان، دونما، أي نوع من أنواع الضغط أو النقد أو الردع، وأصبح الواقع مرا فالمسرح مستهدف من جميع الأطر السياسية والاجتماعية النافذة، الحكومات لا تولي الفنون أي عناية إلا إذا كانت هذه الفنون نياشين مدح لها، أو هتافات تمجيد يقوم عليها الموظفون أنصاف الموهوبين، علاوة على أن المؤسسات الرسمية غالبا ما تقف وقفة المتفرج المتواطئ مع الجهات المعادية للفنون والآداب، باعتبار أن هذه الأنشطة الإنسانية تشكل خطرا على مصالحها وديمومتها بوضعها التلفيقي المتوارث.

عموما، أنا لست متفائلا وإن كنت سأبقى على عملي، لأنه لا يوجد مناص في النهاية، ولدي أمل «بصيص» في أن تتسرب إلينا بعض الحضارة في التخطيط لمجتمع مستقبلي، يكون للفنون والآداب جانب أساسي فيه، يساعد في رفع سوية المجتمع، فنعود من جديد مجتمع له فنونه وآدابه، لا يخلو من كتاب للمسرح والشعر والرواية والقصة، ولا يعاني من قحط في المخرجين والممثلين الرائعين، ويزخر بمبدعين في مختلف حقول الفنون والآداب... كل هذا يحتاج إلى خطة قصدية وتنفيذ دقيق وموضوعي؛ ليكون لنا فنون واقتصاد ونظام وقوانين وبالتالي، مسرح وسينما وموسيقى... الخ.

رغم أزمته سيبقى الأمل في مسرحنا مشرقا

محمد المنصور

الكويت

الكتابة عن المسرح لفنان مثلي عشقه وتعلق به وصار هو كل حياته منذ نعومة اظافره متعة شخصية. فالمسرح ذلك الابن والأب والمعلم تسرب عشقي له ودخل تحت جلدي، فتنفسته وصار هو أنا وأنا هو.والمؤسف أن أكتب اليوم عن «علة ومرض» هذا المعشوق، لكنها المسؤولية التي لا مفر منها.

في البداية يجب أن أعترف أن حال المسرح العربي وصل مؤخرا إلى مرحلة متدنية، ساد فيها المسرح التجاري المسف القائم على التوليفة الراقصة التي تعتمد على مجموعة «أفيهات» أقرب إلى نكات ونوادر العامة. حدث ذلك بفعل عوامل ومؤثرات اقتصادية وسياسية واجتماعية متعددة، فأعتقد أنه لا يمكن الحديث عن «أزمة المسرح» بعيدا عن أزمة الفن والذوق العام والمتغيرات الدولية التي فرضتها الأحداث السياسية.

وأعترف أنني عرفت الآن لماذا كان هناك نهضة مسرحية عظيمة في الستينيات، عندما كان الوطن العربي كله ناهضا ومتحررا من قيود الاستعمار ويحاول أن يجد له مكانا تحت الشمس، فجاء المسرح معبرا عن تلك النهضة.

الآن انقلبت الموازين وتغيرت القيم ومال ميزانه نحو مفاهيم الكسب السريع بأي ثمن، وجاء المسرح - ابن هذا الزمن - معبرا عن جوهر هذا العصر، وشعاره «التيك أواي» الوجبات السريعة الجاهزة المصنوعة بسرعة، وعدم دقة، ويتناسى من يقدمون هذا الاسفاف أن التاريخ - وحتى الجماهير- التي تقبل عليهم الآن لن ترحمهم عندما يدون تاريخ هذه الأمة.

أتذكر الآن ما قاله الزعيم الصيني ماوتوسي تونج «إن الفن يتضمن السياسة، لكن السياسة لا تتضمن الفن». إلى هذا الحد كان الإيمان بدور الفن في الحياة، لذلك لم يكن غريبا أن يعلمنا معلمونا في الأكاديميات الفنية أن المسرح «أبو الفنون». هذا العالم الساحر الذي تقف عليه لتعلم وترشد وتُسلي أيضا وتخفف وطأة وقسوة الحياة على من يرتدونه، دون أن تتحول إلى مهرج «بلياتشو»، هذا هو الخيط الرفيع الفاصل بين الجد والهزل بين الفن والتهريج.

علينا الآن أن نقرر أن الحالة التي وصل إليها المسرح العربي الآن هي تطور طبيعي لمسيرته، فالمتأمل والدارس لتاريخ المسرح يلاحظ أنه يحدث تطور وتغيير كل عقد من الزمن تقريبا، بداية بالمسرحيات العالمية ثم المحلية. ذلك لأن المسرح في حالة صراع وصدام دائمين مع كل المتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

وواقع المسرح العربي مثله مثل واقع المسرح العالمي كل فرقة مسرحية لها جمهورها المعبر عنها التي تعرف اهتماماته، فالصراع القائم الآن بين ثلاث مجموعات الأولي متمسكه بتلابيب ما يعتقدونه الحضارة الغربية ويقلدون الغرب تقليدا أعمى في شكله الخارجي (الملبس و المأكل) والثانية انغلقت على نفسها ولا ترى سوى الماضي فقط. والثالثة هي الوسطى التي تتمسك بالماضي وتعي دروسه وعينها على منجزات وجوهر الحضارة. أقول إن كل فئة من هذه الفئات لها مسرحها المعبر عنها، لكن لأن الهدم أسهل من البناء، ولأن مخاطبة الغرائز أسهل من مخاطبة الوجدان والروح والعقل، نجد أن صوت هذا المسرح التجاري هو الأعلى، ومن هنا تأتي دهشتنا وحيرتنا وخوفنا علي مستقبله.

والحل كما أري هو العودة إلى الأصالة من موقف المتأمل والواعي والدارس والتمسك بجوهر ومنجزات الحضارة المتمثلة في التقنية الحديثة، لنقدم مسرحا عربيا معبرا عن همومنا وأحلامنا بأسلوب عصري بسيط وممتع أيضا.

ولنبدأ من المدرسة بإعادة الاعتبار للمسرح المدرسي وإدخال مواد التذوق الموسيقى والشعر إلى صميم العملية التعليمية، وعلى وسائل الإعلام تجاهل المسفين الذين يسمون أنفسهم فنانين وتركز على الجادين، والأهم أن يؤمن كل فنان أنه صاحب رسالة مقدسة حينها. وحينها فقط. يمكننا الحديث عن واقع النهضة المسرحية بدلا من الحديث عن أزمة المسرح العربي.

المشهد المسرحي العربي معتم

يوسف الحمدان

البحرين

المشهد في مسرحنا العربي معتم والمستوحد بالمسرح يلتقط آخر الأضواء كي «يتشهى» ويمنح بعض أو كل شظاياه لبعض أفضية اللقاء الشحيحة... واللقاء بعد توالي النكسات والنكبات على جسد مجتمعاتنا العربية يكاد يكون مستحيلا... بل إن الشك يذهب به إلى الحد الذي يدفعه للتساؤل بإلحاح حول مدى صحة كلمة ومعنى ومصطلح ودلالة ومفهوم «مجتمع» في قاموس وعيه اللقائي في المسرح... حتما هو لا يبحث عن قطيع، وإنما يبحث عن إنسان تنطبق عليه الشروط الحضارية للمجتمع... إذ أقلها أن يكون هذا المجتمع هو المنتج الأول لوجوده في المسرح والمدافع عنه في الوقت نفسه... فهل يصبح هذا «الأقل» وينطبق على مجتمعاتنا العربية؟!

المستوحد بالمسرح يتأمل هذا «المجتمع» إن صح «التعبير» فيرى:

جموعا تنتج بكثافة هائلة المسرح التجاري الهابط والرخيص، وتدافع عنه بحماسة منقطعة النظير وتشجع على تسليعه وتسويقه وبثه في كل القنوات الفضائية الاستهلاكية الخادعة، وتؤازر الداعمين والممولين له وتحرض التجربة التي تنشق عن وهجها المسرحي الجاد، فتمنحها أوسمة ونياشين «الخلع» وتصادر وسائل الإعلان والإعلام والدعاية عن الوهج المسرحي الجاد، وتعلي من شأن المتطفلين على المسرح وتبوئ بعضهم نجوما، وتهيل على بعضهم أجورا مغرية لم يحلموا بها ذات يوم، وتستقبلهم في كل سانحة استقبال الفاتحين، وتساهم في تدشين المباني المسرحية لتكريس هرجهم وزيفهم فيها... أي سطوة تلك التي استطاعت أن تكون صنوا ضالعا لسوط وصوت من يستهدفون المسرح المغاير والجاد والإنساني؟! كيف يمكننا والحال هذه فرز المجتمع عمن يجمعه؟! الاستثناء خارج الظاهرة وخارج السرب وفي حيز المراقبة حتى يتبين وأده!

المستوحد بالمسرح يتأمل أفضية لقاء دشنت وجهزت في بعض أرجاء الوطن العربي وغاب عنها فعل المسرح، يتأمل معاهد ومراكز وأكاديميات للمسرح من شأنها أن تمنح وتمد فضاءنا المسرحي العربي بأجمل وأروع وأميز الطاقات البشرية المسرحية، يتأمل أحلاما هي من شأن الحضارة الزاهرة والمتقدمة، وأمله أبعد من تحقيق الخشبة والصالة والتجهيزات والمستلزمات المسرحية، أبعد من بريق المناسبة والأضواء، أبعد من رفاهية المكان وأثاثه، أبعد من ترفيه ركائب السخاء في محافل الافتتاح والختام، أبعد من شواهد التكريم والتنصيب، أبعد من غدد الشهرة السرطانية، أبعد من مغريات الجوائز في مهرجانات الاحتفاء المسرحي في هيئته « الكرة قدمية» أبعد من شرطية النص وبينات اللقاء.

أمله في أن يكون حرا فيمن يستوحد به... أمله في أن يكون المسرح رئة المجتمع وهواءه... أمله في أن يحيا إنسانيته ويمارسها دون تدخل أحد في فضائها الوحيد الذي يتنفسه دائما وباستمرار... أمله في أن تزاح من أمامه وحوله وعن دروبه وفضائه كل القيود والحواجز والمعيقات حين يتجسد في المسرح... أمله في أن يمتد لقاؤه حتى آخر الكون وبعده... ولكن المستوحد في المسرح مرشح للموت والفتك اليومين في هذه «المقصلة» العربية، فما أن يأمل ببشارة من خلقه أو من شيطانه حتى تعتريه الخيبة قبل أن تتم «لام» أمله، وما أكثر البشارات التي استحالت أطيافا وأضغاثا وهباء بسرعة نووية اختراقية فظيعة.. فظيعة... فظيعة. وكان غدر المستوحد بالمسرح أن يحيا المسرح وحده ويغامر المسرح وحده ويتقبل عسف «الجلد» وحده ويعيش أمله وحده... ويجوب عوالمه وحده، ويراكم فجائعه ومصائبه وآلامه في جسده وحده، وإن لم ينس فهو مادة الفرجة الاستقصائية في بيئة الاستهلاك الرخيص! أي وحدة تلك التي ينبغي على المستوحد بالمسرح أن يدفع ثمن توحده بها؟! حيرة المستوحد بالمسرح ترج المشهد فتستدرين:

ركام من العروض المسرحية أنتجها المسرح العربي...

«ركام من العروض المسرحية خلفها المسرح

العربي...»

حشود هائلة من البشر اعتلوا خشبة المسرح وافترشوا أفضية للقاء المسرحي

(حشود هائلة من البشر كانوا ضيوفا عابرين على المسرح العربي).

(كلمات كثيرة، صراخ كثير، حركات كثيرة، أضواء وألوان كثيرة... أزياء كثيرة، ضحك كثير، عويل كثير... كثير كثير كثير).

صمت مريب... قرحة كبيرة وحرقة دامية وفاجعة... إذ لم يكن من بين هذا الركام والحشود والكثير سوى اليتم الشحيح، الذي غالبا ما يهجره التاريخ وتلغيه فهارس البيليوغرافيا وتحجر عليه السلطات وتحاصره المستهلكات، وتفتك به مجازرات التجهيل والتضليل والتزييف والتغييب.

ستمضي الألفية الثانية على مسرحنا العربي ونحن بعد لم نحص عدد الدخلاء والمتطفلين عليه... عدد الذين همشوه وعزلوه وغربوه، عدد الذين اجرموا في حقه، عدد الجناة... ستمضي ونحن لم نزل بعد منشدين بكل فرائصنا وجوارحنا إلى قضايا تجاوزتها معطيات وتحولات العصر، قضايا أهلكناها لوكا وتكرارا وكأن العصر قد توقف بندوله عندها، قضايا أسهمت في تحجيم فكر ودور المسرح وأقصت أهميته وفاعليته لدى المسرح والمتلقي في آن واحد، قضايا من مثل:

المسرح والجمهور... أزمة النص المسرحي أزمة المسرح العربي، المسرح والتراث، العلاقة بين المؤلف والمخرج والممثل، المسرح والواقع الاجتماعي، مصادر المسرح وقضايا وقضايا وقضايا وأغلبها لا يقترب ولا يلامس كيفية آلية القراءة والتحليل والتفكيك في المسرح، هكذا قضايا بحاجة إلى قراءة أخرى باعتبارها قضية وعي من يتعامل ويشتغل في مسرحنا العربي، ستمضي الألفية والمسرح العربي في هامش الحاجة والضرورة والإنسان والحضارة... ستمضي الألفية الثانية والآذان لم تزل بعد «طرشاء »، حيث لا رغبة ولا استجابة لتنفيذ توصية واحدة من ركام آلاف آلاف التوصيات والمشاريع التي صدق عليها في آلاف الندوات والملتقيات المسرحية، الأمر الذي دعانا لأن نزعم بأن هذه التوصيات هي من قبيل «شكليات وبروتوكولات» المحافل المسرحية ليس إلا!!

ستمضي الألفية الثانية ومسرحنا أبعد ما يكون عن المسرح!!

صار المسرح من أسهل وأسذج الفنون في وطننا العربي... الكل يكتب فيه وله وعنه، الكل يمثل ويرقص ويستعرض فيه، الكل يخرج فيه، الكل «يشتغل» فيه... وتلك لعمري «ظاهرة» فادحة، ولعلها من أفدح الإشكاليات التي «اعتسف» بها مسرحنا العربي تكمن في غياب السؤال عن ماهية المسرح، عن فعله الفني والإبداعي والطقسي، الأمر الذي ضاعف تضييق وأحكام دائرة المغلق والجاهز في المسرح، وإن كانت هناك ثمة استثناءات فتكمن في بعض التوجهات المسرحية التجريبية النزوع، إذ إنه حتى التجريب في مسرحنا العربي صار عرضة للدخول في حيز الدائرة والتورط بسائدها وجاهزها ومغلقها، إن لم يكن قد تورط بحبائلها فعلا.

ستمضي الألفية الثانية والمستوحد المسرح يشتعل ويتفرس في مجهول بذاكرته او في مخيلته أو في موطنه أو في أمكنة أخرى، أو في عالم آخر ربما سيتحقق وربما سيأتي وربما سيبدو وربما...

هل بات المستوحد بالمسرح مستحيل الوجود في وطننا العربي؟

قلبي على بعض من أذكرهم:

محيي الدين زنكنه، صلاح القصب، عبدالله السعدواي، جواد الأسدي، عولي كرومي، انتصار عبدالفتاح، الذين أراهم أمامي لحظة أكتب، يتأملون بألم ولوعة وحسرة، المجاهيل الحانقة والدياجير المميتة التي أودت بأكثر المستوحدين لمسرحنا العربي، وتوهت بعضهم وأحكمت النفي على بعضهم، والإقامة الجبرية على بعضهم و«قصفت» أعمار بعضهم.

ستمضي الألفية الثانية وأملنا كبير في «جودو» بيكيت الذي ظل في ذاكرة المسرح... فتلك شفاعة المستوحد بالمسرح. المستوحد بالمسرح كالأمل الأخير في المسرح.

«يحتاج إلى المساندة الفوقية كي ينتشر شعبيا»

وليد إخلاصي

سورية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نافذتان ينظر منهما إلى المسرح العربي عادة، الأولى تريك المشاكل المتشابكة التي تحيط بعالم هذا الفن الجديد قياسا بالفنون الأخرى المتأصلة في المجتمعات العربية، والأخرى تكشف لك مدى عمق هوة التردي الذي وصل إليه المسرح. ولا بد أن النظرة الثانية مؤسسة على تشاؤم هو من طبيعة المتطلعين إلى الكمال.

وبانوراما المسرح العربي، في حقيقة الأمر، لوحة متشققة تفصل الخطوط فيها بين واقع المسرح في كل من الأقاليم العربية، ولكنها ليست بالوضوح والشفافية التي تجعل من الحكم عليها صعوبة لعدم توافر الأحكام الذاهبة في عمق تلك المسارح. فالمعرفة الكلية إذن غير متوافرة بشكل كامل، كما أن التفاوت في درجة نضوج تلك المسارح من بلد إلى بلد تجعل من تلك البانوراما متباينة التضاريس، فالمسرح العربي في مصر كماً ونوعاً يختلف عنه المسرح في ليبيا أو السودان مثلا، إلا أن وسائل الإعلام المختلفة والندوات والمؤتمرات التي اهتمت بالمسرح في نصف القرن المنصرم تساعد ولا شك في تكوين أفكار وتشكيل مؤشرات تدل بشكل نسبي على واقع المسرح العربي.

وهكذا يمكن القول إن المسرح يعاني بشكل مبدئي من عدم وصوله إلى حالة تكوين مؤسسة فعالة ذات كيان راسخ كما هي الحال مثلا مع مؤسسة التعليم أو المؤسسة الإعلامية، فهي مؤسسة اجتماعية مازالت شبه هامشية قياسا للحال الذي وصلت إليه نشاطات المجتمع الأخرى، وكأنما هي بناء دخيل مازال يناضل من أجل الحصول على الشرعية الكاملة.

ومشكلة المسرح أنه كان يتقدم ببطء في بعض المجتمعات العربية، وبينما هو يحقق بعض النجاحات النسبية في بلدان محدودة، فإن بصناعة التلفزيون الطاغية بعددها وتبني السلطات لها تغطي المشهد الثقافي بقوة وكأنها الآلة الوحيدة المنتجة لثقافة شعبية كاسحة، وعلى الرغم من أن عالم المسرح لم يبخل على تلك الصناعة الإعلامية المنتشرة كالنار في الهشيم بعناصر أساسية في تقدمه كمبادئ التواصل مع الآخرين أدبا وتشخيصا وفنا وحضورا.

والمعطيات القائمة التي تدل اليوم على واقع المسرح العربي بعامة يمكن أن تنحصر في عوامل من أهمها: أو شحوب المشروع الوطني لكل إقليم في البناء الثقافي الكلي، والذي يمكن له أن يحقق بناء حقيقيا لمؤسسة المسرح، حكوميا كان أو أهليا، كالجدية الرسمية في تقديم القاعدة المادية لها كالأبنية المسرحية أو التربية الفنية بدءا من التعليم المرافقة للعملية الأولية المبرمجة لبناء المثقف والثقافة، ومرورا بتعبيد الطريق أمام انتشاره وارتباطه بنسيج المجتمع وجعل المسرح ينبع من الحاجة الروحية لها من الأغراض الإعلامية والتجارية، وانتهاء بإقامة التوازن بين أطراف المشروع الثقافي العام الذي يرعى كافة أنواع النشاطات الاجتماعية الإنسانية من فنون الإبداع الفكري والفنون التشكيلية بما فيها الشخصية المعمارية وكذلك فنون المسرح المتنوعة وغيرها.

٢- قصور أو تعثر العناصر الأساسية في ظهور العمل المسرحي على ساحة الحياة الاجتماعية، وتتمثل في العناصر التالية:

أ- الأدب المسرحي أو ما يعبر عنه النص (أدبا مكتوبا أو حركة مرسومة)، الذي مازال يعتبر المحرك الأول لأي فعل مسرحي مشخص. وعلى الرغم ن من بيانات أولية متماسكة كنصوص أبي خليل القباني في دمشق ومن بعد ذلك في مصر، وعلى الرغم من تقدم فن الدراما على يد توفيق الحكيم، فإن جذور الكتابة لم يكن لها عمق في تاريخ الثقافة العربية، بل كانت نوعا من الإرهاصات. وعلى الرغم من انفتاح نسبي على آداب المسرح العالمي وفنونه فإنه اقتصر في كثير من الأحايين على المسرح الأوروبي والعربي دون الاهتمام بالآداب المسرحية الأخرى كالمسرح الياباني والهندي وغيرهما. والأدب المسرحي العربي بعامة، من الفنون الثقافية التي ليس لها الآباء الذين يمدون الكتابة المعاصرة بانتماء قوي يدعم تقدمها، فكان الكتّاب يعتمدون الهواية والمحاولات الفردية في تثقيف الذات ومراقبة المسرح الأوروبي والعربي بعناية بالغة. ولمثل هذه الأسباب فإن تشخيص الواقع المسرحي من هذه الزاوية يقودنا إلى احترام الجهود التي حققها الكتاب، والتي لم تصل بعد إلى المستوى الذي تطمح إليه الثقافة العربية. وهناك نقطة لابد من ذكرها، وتتركز في أن النمو السياسي والديموقراطي العربي، هو أصلا كان يمر في مراحل الاضطراب والتأسيس، لذا فإن التشوش السياسي والاجتماعي اللذين ظهرا في كثير من النصوص السائدة وبشكل مباشر لا يمتلكا النضج الدرامي اللازم، كانا سببين لتشبع الأدب المسرحي بتلك الحالة، وبالرغم من النوايا الطيبة لعدد من تلك النصوص فإن المتغيرات الكونية والإقليمية ستساهم في تصحيح المسيرة الأدبية للمسرح في المستقبل.

ب - الأداء والتشخيص، المتمثلان في تجسيد النص على خشبة المسرح بكل الوسائل التمثيلية من شخصية وفنية وإدارة مسرحية، كالإخراج والإضاءة والمناظر والمؤثرات، والذي يشهد تطورا متناميا، إلا أنه لم يحقق بعد الحضور المؤثر والفعّال، مع الاحتفاظ بحق بعض الظواهر المتميزة من حين لآخر في إثبات أهميتها، وبالرغم من اهتمام جزئي لبعض الحكومات بالمسرح وذلك بإحداث معاهد عالية للاحتواء العلمي المدروس لظاهرة المسرح، فإن عددا من خريجي تلك المعاهد لا يجد عملا اقتصاديا أو أنه مال إلى التلفزيون وغيره فلم يساهم بخبرته الأكاديمية في تطور المسرح. ومع أن الموهبة المسرحية هي الشرط اللازم في العمل على الخشبة فإن علامات بارزة سجلها عدد من الذين لم يتلقوا أي تعليم مسرحي كان لهم دور بمنزلة الريادة المعلمة في المسرح.

جـ - التواصل الجماهيري، وهو انجذاب المتفرج إلى المسرح والذي مازال في كثير من الأحوال مقيما على جمهور ضيق أو أنه حالة سياحية أو أنه قصر على المناسبات كالمهرجانات الموسمية التي تقدم في بلد معين، وبهذا فإن انكسار التواصل هذا قد لعب دوره المؤثر في تطور المسرح كما يجب أن يكون وساهم في عدم تأكيده على ضرورة وجوده بشكل نظامي يلعب الدور المنوط به في التعبير عن الثقافة العامة كأرقى أنواع الفنون التي تشكل حصيلة آداب الأمة وفنونها المختلفة، وكوسيلة شعبية حقيقية في تعميق المسار الديموقراطي الذي يشكل الحوار والصراع الدرامي واحدا من أعمدته.

والسؤال الآن كيف يمكن لنا أن نستشف من واقع المسرح الحالي أبعاده المستقبلية؟ وهل يمكن لنا أن نبني تصورا حقيقيا لما سيؤول إليه المسرح العربي؟ ومثل هذا السؤال لا ينتمي إلى النبوءة قدر ما ينتسب إلى الواقع العربي الذي يفرز احتمالات لرؤية المستقبل؟

هناك تمدد ملحوظ في الوعي التنويري المتفاعل بحيوية في المجتمعات العربية، ولن يتحقق هذا الفعل الحضاري إلا بوضوح تبني الحكومات العربية لمشروعاتها الثقافية الوطنية التي تصبّ في مساحة الفعل الثقافي، فكأن المسرح العربي، بالرغم من سعيه الغريزي، هو واحد من الرموز المهمة في الثقافة، يحتاج فعلا إلى المساندة الفوقية كي ينتشر شعبيا ويتأكد دوره الحضاري، فهو ليس فرديا كالشعر والرواية، بل هو صناعة وطنية جماعية، تتمثل فيها قوى مختلفة بداية من العمارة وأدوات التوصيل وانتهاء بإعداد الممثل كخامة وطنية تحوطها الرعاية كي نصبح عنصرا متألقا بفعاليته. وبظني أن الاحتضان الكامل من الدولة له بمساندة الصرح الثقافي للمجتمع، سيلعب الدور البنّاء في إيصال المسرح العربي إلى مكانته اللائقة. وبمعنى آخر فإن الإرهاصات التي تتفجر في أنحاء الوطن العربي ستنعكس على الكون المسرحي ليساهم بدوره في بناء الثقافة الوطنية وكذلك الكونية وسيزداد الاهتمام الواعي بجسد التراث ليكون واحدا من الينابيع التي تغني نهر المسرح. وأن التطور المتلاحق الذي لحق بقطاعات عدة من

المجتمعات سيساعد المسرح أيضا، وسنجد أن الوعي التنويري الذي تمتد جحافله، بفعل الإدراك الشعبي وبمساندة أجهزة الإعلام، سيعزز من أهمية المسرح وتقدمه.

وقد نجد على سبيل المثال أن النشاط المسرحي في المجتمع يعادل في الأهمية النشاط الرياضي.

قرن ونصف القرن على وجود المسرح العربي، فإن الظن يذهب إلى أن الإضافات المستمرة إليه سيسرع من خطواته في السنوات القادمة، وهذا هو مرض التفاؤل الجميل.

لم يمنعه المرض من المشاركة معنا في هذا التحقيق. ولم يقف شبح الموت مانعا لتفاؤله المعهود، فجاءت كلماته تبشر بمستقبل مشرق للمسرح العربي. إلا أن ملاك الموت لم يمهله حتى يرى هذا المستقبل، أو بالقليل يقرأ تفاؤله على صفحات «الفنون».

فتحية إلى روح المسرحي الكبير سالم الفقعان.. وعسى أن يتحقق المستقبل الذي بشر به.

لا داعي للقلق على مستقبل المسرح

سالم الفقعان

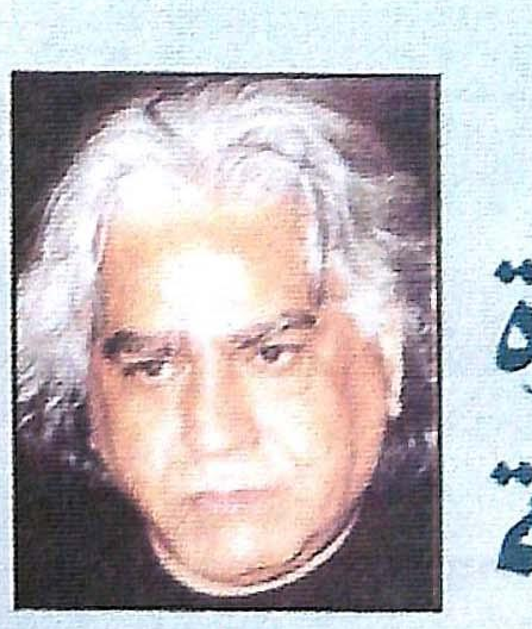
الكويت

واقع المسرح في الوطن العربي يبشر بالخير، ولا داعي للقلق على مستقبله. لاشك أن المسرح في أكثر من دولة عربية قد مر بظروف صعبة لسبب أو لآخر لكن يظل المسرح جزءا أساسيا من الثقافة، وهو انعكاس لها سلبا أو إيجابا يتأثر بها وينتعش إذا انتعشت، ولا يمكننا أن نفصله عن هذا الواقع الثقافي.

والمتابع لما يقدم من أعمال مسرحية خاصة في المهرجانات، يلحظ أنها تقدم صورة إيجابية، وهناك عروض نالت الاستحسان وقدمت أسماء بارزة في مجال التأليف أو الإخراج أو التمثيل. وظهر جيل شاب لدية الموهبة، ولدية الرغبة بالعمل الجاد، وقدمت مسرحيات عدة حظيت برضا النقاد في كل مكان، وهذا مؤشر جاد ويدعونا للتفاؤل بمستقبل المسرح على يد هؤلاء الشباب الذين يحتاجون إلى الدعم والرعاية والتشجيع على جميع المستويات. أعتقد أن المسؤولية تقع على عاتق الفرق الأهلية التى تتلق الدعم المادي من الجهات الحكومية، فهي مطالبة بدعم العناصر الشابة الواعدة من خلال الورش المسرحية وتشجيعها لتقديم إبداعها، إلى جانب دور هذه الفرق في اختيار عروض مسرحية مدروسة تحقق المتعة المسرحية وتقدم التجريب الذي يكشف عن إمكانات الفنانين.

الحنين إلى الندم

المنتجون يخاطبون الغرائز.. والأنظمة مُصرة على تحويل الثقافة إلى منصة إعلامية



د. جواد الأسدي

تحترق الأمكنة من دون ناسها، والناس يموتون من دون أمكنتهم !

هذه هي تعويذتي اليومية منذ صباح الخير حتى غروب الروح، جملة تحفر في عظامي يوميا خلال ذهابي الى بروفاتي لازاحة الستار عن آخر عروض المسرحية المتذمرة في رعونة المحطات والعواصم المركبة على كيمياء ممثلين مختلفي الجنسيات والأمكنة والأوطان.

هنا لابد لي أن أكرر كلمات انتونان آرتو وبيتر بروك حول المسرح الميت خصوصا المقتلع، المتشظي الذي لا يندرج لا تحت خيمة ولا يستقر في جحر.

تبدو منصة المسرح في ظل مناخ الهجرة والتشتت والتفكك أشبه بوطن صغير يصلح أن يكون بيتا، وملاذا للفنان الباحث ابدا عن ملاذ أو مكان ينتمي اليه.

بهذا المعنى ستبدأ فكرة المسرح من أبجديات الحفر في الأمكنة، بهدف عدم الانزلاق إلى التيه، اللامكان باعتبار ان الولاء للأمكنة الطارئة هو تعويض وإن كان ملفقا عن المكان الاصل خصوصا عندما يحس الفنان بأن العودة إلى وطنه صارت أمرا مستحيلا وإن هذه الاستحالة تصير يوما بعد يوم مؤبدة.

بهذا السياق أحاول دائما أينما حللت وكيفما توطنت ان ابني أساسات مكانية ممتزجة بأنسنات وملاينات بشرية تبتكر معنى آخر ليوميات وخصوصيات تنشي لدى الفنان إحساسا قويا بالانتماء المؤقت المهدد بالزوال أبدا، باعتبار إن السفرة الجبرية للفنان وإن طال أمدها والأمكنة وإن كانت دافئة وحنينة، ستبقى مؤقتة تفتقد إلى الاحساس بالتجذر بالمعنى الشعري والجمالي للتفاصيل التي تظل تلح على الفنان دائما مثل الاحساس بلهفة العودة إلى البيت بعد تعب يوم كامل، وإن تفتح الأم باب البيت لتقبل ابنها، لتشربه من مائها وتطعمه من قوتها، أو أن تتنزه في أيام الجمعة في الشوارع المحتشدة بتفاصيل الطفولة، إن هذا كله سيعطي الفنان قوة وإيمان وصلابة وسينعكس ذلك على مزاجه ونوعية عمله وإبداعه الحقيقي.

إن الغياب الجبري عن مكان الطفولة الأول والبيت الأول، الماء الأول، الدروب الأولى يؤسس شرخا عضويا داخل الفنان.

في مسرحية تقاسيم على العنبر التي اقتبستها من عنبر رقم ٦ لانطوان جيخوف الروسي الاصل والتي أخرجتها مع الممثلين السورين تحولت الى ذريعة لإعادة تحويل النص وتاليا الشخصيات باتجاه نبش الامكنة من خلال الالحاح على إثارة نظام اشارات وكودات وكلمات تلامس تلك اللهفة المؤجلة لمعانقة قبور الاحياء والأهل، أو إشاعة مناخ مناسب لكي يتم استدراج الممثلين نحو اللحظات المضيئة التي أحبها، أسست ملاينة وتشابك بين النص الروسي المحتشد بشخصيات مسكونة بالحنين وبين دفع هذه الشخصيات للتنفس من رئة مكانية أخرى.

في مسرحية خيوط من قصة «كتابتي» ونص ثورة الزنج لمعين بسيسو والمملوك جابر لسعد الله ونوس، دائما كان هنا مقاربات مكانية تستوضح من خلال الاداء (شخصيات المقهى في راس المملوك جابر) أو من خلال الملابس (شخصيات ثورة الزنج) أو عبر الاشارات السينوغرافية (العائلة توت).

المصطبة كانت آخر المراودات للجروح النستولوجية المرة في إشاعة قصيدة المكان والسفر المعاكس نحو مدينتي كربلاء.

عندما يزحف الجستابو نحوك ليطيحوا بوطنك أمام بيتك أو ليذبحوا أهلك بباب وطنك يصير المنفى مقصلتك المؤبدة ومساءاتك المثلومة تصبح حطب حريقك اليومي، أما بيوتك المستحلة بالأضواء والمؤانسات ستكون في ظلمة الثكنات والعسكر والمثقفين الشرطة الذين يروجون قصيدة (الجزمة).

سيزداد الأمر توصلا عندما تتحول المنافي إلى فاترينات لثقافة يبتكر فيها المعارضون نظاما جديدا لا يقل ضحالة عن ثقافة النظام.

هنا وفي المنافي المكانية الجبرية الملفقة التي ستلوكها وتمضغها مجبرا سيتريص بك العالم برمته كما لو كنت ملعونا، والمسرح وشهوة التصفيق، المثلون والأضواء والنقاد يصيرون شهود زور على مأتمك المشع وإن بابتسامات ومصافحات وأعراس ثقافية مزيفة.

إذن كم سيبدو المسرح الراهن ملحميا عندما يتعلق الأمر بهذا العدد الكبير من الاحياء الذين يمشون نحو مقصلة صباحية نشطة تماما كما يفعل روبسبير بدانتون حين يطيح برأسه والفجر مازال شاهدا على أول جمهورية فرنسية مبجلة.

كم أكره المسرح، لأنه أصبح مخدري ولأن اللعب فيه يشبه اليوم ذلك التنازع المهين على الدمى، وفي حفلات الأميين والمهرجانات المسرحية الصبيانية يهوي كل شيء ليؤول الى عقم فريد، لأن النصوص لا تستطيع الافصاح عن نفسها، والجمهور يتدرب على الصمت، وجوقات كبيرة من الصحافيين والشواعر يتحولون الى مهرجين في حضرة العروض الجثة.

هنا، في كرنفالات البؤس هذه يستطيع هاينر موللر الكاتب الألماني أن يوقظ الموتى والمهرجين والمصفقين من سباتهم عندما يعيد كتابة هاملت ليسمي نصفه الجديد، ماكنة هاملت حيث يدفع الكتابة نحو شهوات مثلومة، هاينر موللر، في كتابته هذه يحرك ركود الجثث ويكسر التابوات، ليحيل الشخصيات الى المس، وذلك الجنون الأصيل في إزاحة الستار عن الكذب والضمنية والتبجيل الذي يروجه الكتاب والفنانون في أروقة السلطات، هاملت، الماكنة، بيان، نص مسرحي يطيح بسلطة الدمية ودمية السلطة.

المسرح هنا يتحول إلى سجادة سحرية يفرش عليها المخرج نقوش أيامه، وأعياده وحنينه وتفاصيل يومياته بآلامها، وسعاداتها، ومعاودته إلى أيام الطفولة الأولى.

من بيروت وطاولة أنيسة في مقهى المودكا بشارع الحمراء، هنا في هذه الزاوية المحتشدة بالناس، أرتب عناوين الفراق والغربة، على الطاولة اضع قناديل الذكرى، أسافر جلوسا على سجادة السحر، أعود إلى هناك بجانب عباءة أمي، ألاعب ضفيرتها ثم أتلمس الوشم المنقوش على جبينها وبين يديها، لم أكن أعرف وقتها معنى المسرح ولا التمسرح، إنما ازدهار عود الطفولة في مدينتي بشوارعها المتشابكة، وكرنفالاتها المتدافعة، حيث يتمسرح الناس والتأريخ مرة واحدة.

هناك، في المدينة الأولى، نقشت العرافة أول تهجم لصورة المزج بين إحالة الحياة إلى المسرح والمسرح إلى الحياة، تجد ليالي نيرانية ذات طعم شكسبيري في معنى نبش الأوجاع الروحية والجسدية التي أسست لدي إحساسا طفوليا بالمسرح.

مسرح أو لا مسرح، التنوير لازاحة العتمة المزمنة، الحرية والبوح وماء الحقيقة المقدسة ضد التزمت والجهل والتخلف، كنا ننقش سنواتنا على نص التحرير، يغذينا الشارع بناسه التواقين الذين ياما هدرت أصواتهم من أجل الحق! مسرحيات الشارع العفوية كانت تهدر، صاخبة تشبه حكايات الطوفان في المسرح الاغريقي أو الياباني، أو في الميثولوجيا العربية والهندية والفارسية.

ومع إن حالة المسرح اليوم بعد كل ذلك الزمهرير تشبه حالة الحوذي الذي يصر على أن يجرجر عربته بنفسه في وحل يتكدس ويتراكم، أو إن حالة المسرح اليوم تصير قرينة بمغن يظل يصرخ مع إحساسه ويقينه بأن حنجرته قد سقطت بين أقدام الناس.

لا أتكلم بهذه الروح السوداوية لأنني مفتون بها، لكن انهيار الوعي الاجتماعي والجمالي عند الناس واصرار الأنظمة والمؤسسات الثقافية الرسمية على تحويل الثقافة إلى منصة أعلامية، واضمحلال فكرة الاعتماد على الممولين الذين يفضلون الولاء للغرائز، كل هذا أمسى قاعدة فعلية لموت المسرح أو المسرح المميت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عندما كتب هيكتور بيرليوز، الموسيقار الفرنسي الذي عاش في الفترة ١٨٠٣ - ١٨٦٩ سيمفونيته الخيالية العام ١٨٣٠، شهد الحقل الموسيقي في فرنسا ثورة تناغمت مع الجو الفرنسي العام الباحث عن التغيير. فقد شهدت باريس ثورات عظيمة عدة خلال تلك السنة في مقدمتها الثورة التي نصبت لويس فيليب حاكما على فرنسا وحيث سيطر البرجوازيون على الحكم، وفي تلك السنة أيضا توج فيكتور هوجو عميدا للأدب الفرنسي بعد النجاح الساحق لروايته «هيرناني»، وأخيرا فقد شهدت تلك السنة ثورة في التأليف الموسيقي الأوركسترالي دشنتها سيمفونية بيرليوز الخيالية التي توجته أبا للموسيقى الرومانتيكية الفرنسية، وقد تركت أعمال هذا المبدع الموسيقي الشاب (وكان عمره عندما كتب سيمفونيته الرائدة ٢٦ عاما) أثرا عميقا في كل من فرانز ليست وفاجنر وماهلر وشتراوس كما وصل تأثيره الى روسيا فبدا واضحا في أعمال تشايكوفسكي وكورساكوف، وأخيرا في مؤلفي المدرسة الفرنسية من سان سانت الى رافيل.

د. صالح حمدان - الكويت

الحب الذي تحول الى سيمفونية

قد استلهم العديد من الفنانين التشكليين هذه السيمفونية في لوحاتهم وقد صاغ بيرليوز ذلك العاشق الغارق في اليأس والسوداوية، سيمفونيته الخيالية تلك تعبيرا عن حبه التعس للممثلة الأيرلندية «هاريت سميثون» والتي شاهدها لأول مرة العام ١٨٢٧ وهي تؤدي دوري أوفيليا وجوليت في مسرحيتي شكسبير «هاملت» و«روميو وجولييت» اللتين قدمهما المسرح الإنجليزي في باريس في الحادي عشر من سبتمبر من تلك السنة.

وقع بيرليوز في حب هاريت من أول نظرة، وعن هذه اللحظة يقول: «أثناء عرض مسرحية هاملت أحسست بسوداوية قاتمة تلف أحاسيسي وعزوف شديد عن الحياة جعلني متوترا كالمريض الذي تنتابه الوساوس للقضاء عليه» كان بيرليوز في حينها لا يزال طالبا في كونسرفاتوار باريس - لم يستطع النوم ولا العمل ولا الدراسة وظل هائما في شوارع باريس.

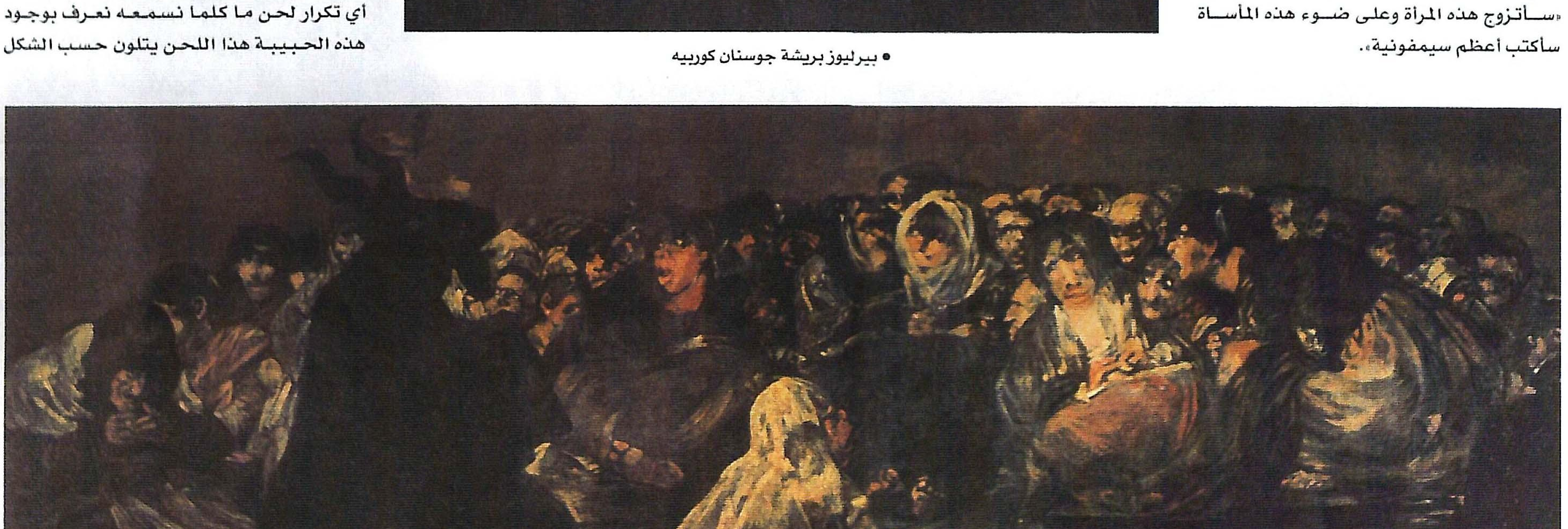
وعندما شاهد مسرحية روميو وجولييت بعد خمسة أيام قال عنها: «لقد أخذت من قلبي فلم أستطع التنفس وخاصة في الفصل الثالث وكأن يدا حديدية عصرت قلبي، عرفت بعدها انني ضعت» وبعد انتهاء العرض قال بيرليوز: «سأتزوج هذه المرأة وعلى ضوء هذه المأساة سأكتب أعظم سيمفونية».

• بيرليوز بريشة جوستان كوربيه

حاول بيرليوز الوصول الى حبيبته مرارا لكن الفشل لازمه «سأقوم بعمل حفلة موسيقية على شرفها لعلني أصل اليها» وبالفعل قدم بيرليوز حفلة من مجمل أعماله الموسيقية ليثبت لها مستواه الموسيقي وإنه مؤلف موسيقي ذو مكانة عالية بين الموسيقيين الفرنسيين.

لكنها أيضا لم تحضر الحفلة، كتب لها رسائل عدة لم ترد عليها، اعتقد بيرليوز أنها تختبر حبه لها، لكنها في الحقيقة لم تستلم هذه الرسائل، في ظل هذا اليأس القاتم كتب بيرليوز سيمفونيته وخلال فترة وجيزة تكاد تكون قياسية فقد بدأ كتابتها في بداية العام ١٨٣٠، وفي ١٦ ابريل من العام نفسه أعلن أنه قد أتم كتابتها.

وحسب رواية بيرليوز نفسه فإن سيمفونيته تدور حول: «فنان رقيق المشاعر يقع في الحب فيهب محبوبته كل جوارحه ويكاد هذا الحب - من طرف واحد - أن يخنقه. يصمم على الانتحار، فيتناول سما لا يقضي عليه ولكنه يغرقه في أحلام متنوعة تتحول الى الحان موسيقية، فهو في أثناء الحلم يرى الحبيبة بأشكال مختلفة وكالحالم يراها حسب ما يكون موقعها من مكان الحلم». وقد بنيت هذه السيمفونية على ما يسمى «بالفكرة الدالة»، أي تكرار لحن ما كلما نسمعه نعرف بوجود هذه الحبيبة هذا اللحن يتلون حسب الشكل



• وكر الساحرات.. بريشة جويا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الموسيقي والفكرة التي اختطها بيرليوز.

سمى بيرليوز هذا السيمفونية «صور من حياة فنان»، وهي احدى السيمفونيات العظيمة من تاريخ فرنسا الموسيقي. سيمفونية خيالية تتكون من خمسة أجزاء.

الحركة الأولى: تأملات وثورة مشاعر.

تصف هذه الحركة حالة الفنان وهو في قلق فكري وتحطم نفسي من دون أن يعرف ماذا يعتريه ولم كل هذا القلق، الى أن يشاهد الحبيبة التي تعرف من اللحن الدال عليها - المتكرر في حركات السيمفونية - فيعرف انه قلق الحب ولأن هذه الحيرة هي ما يعتري المحبوب من عاطفة جياشة قبل أن يقابل محبوبته، فهو يصور هنا قلقه من عدم مبادلتها له الحب وكذلك الحيرة والخوف والألم والغيرة مما يعتري المحبوب.

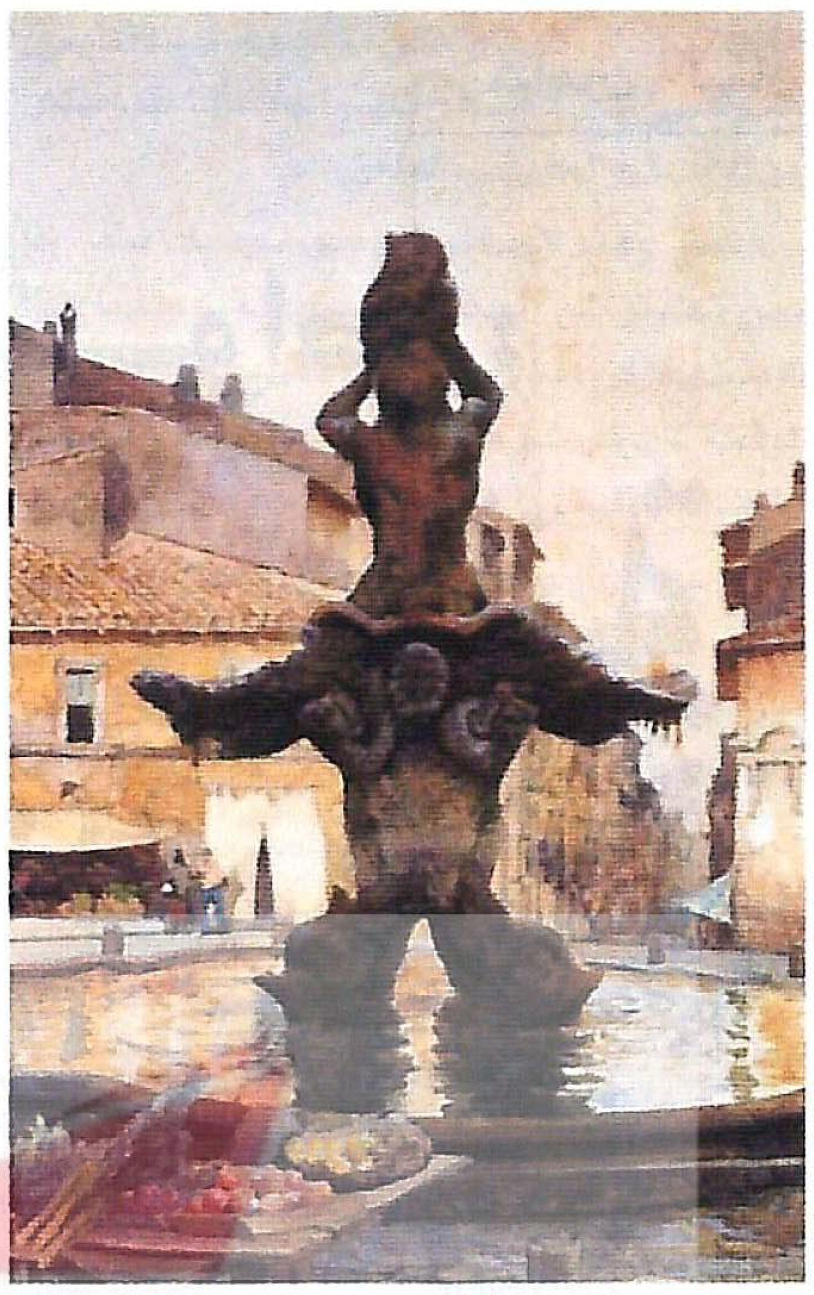
الحركة الثانية: حفلة راقصة

يرى الحبيب حبيبته في حفل راقص وعلى أنغام الفالس - (نادرا ما يستخدم الفالس كحركة للسيمفونية) - تبرز له الحبيبة كواحدة من الراقصات ويدلنا عليها اللحن الدال. يصور الحبيبة المتمايلة وعلى الرغم من عشق الحبيب المتدفق لكنه أيضا لا يصل إليها فقد انتهى الفالس قبل أن يطلب يد الحبيبة للرقص.

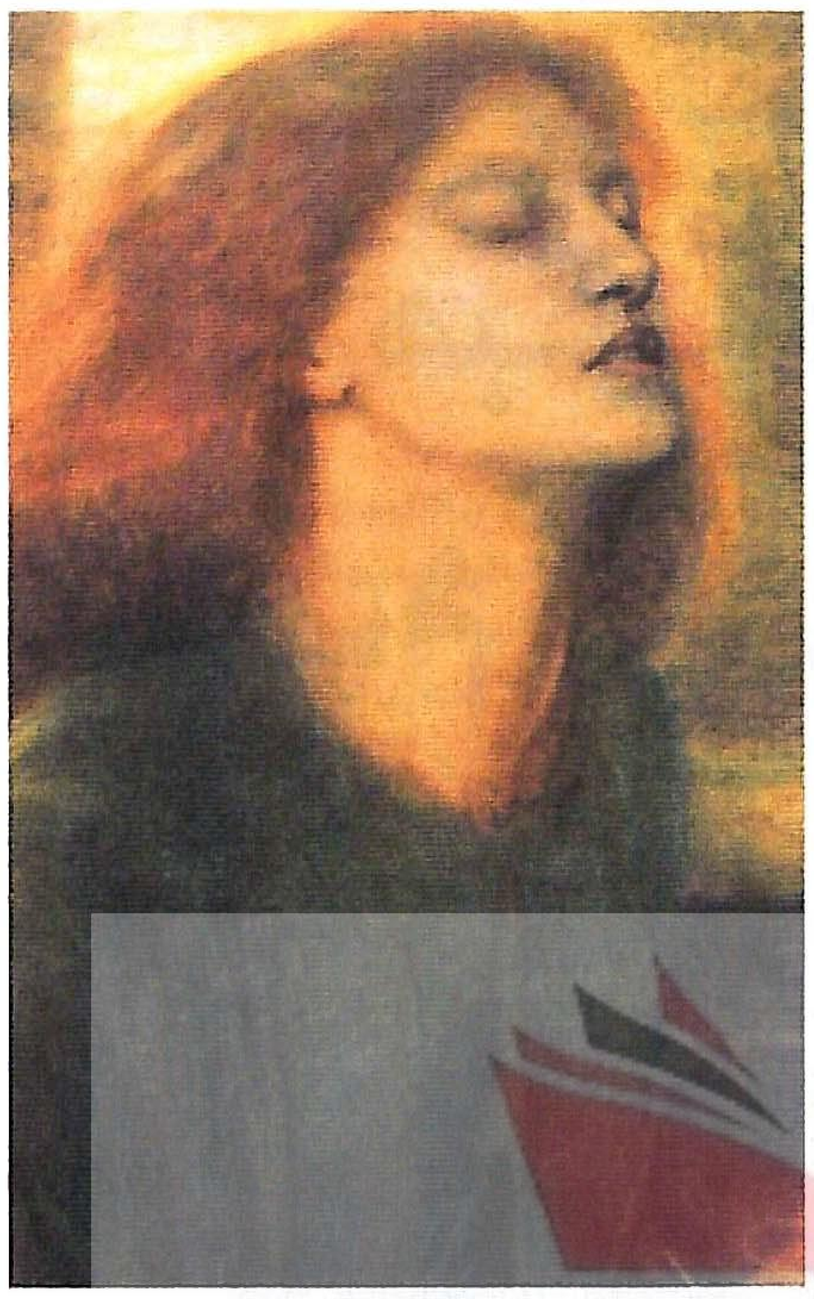
الحركة الثالثة: جو الريف

يذهب الفنان الى الريف للاسترخاء والراحة، ويسمع وهو في هذه الحالة من بعيد عزف الرعاة على آلة الناي: عازف يحاور الآخر بألحان ريفية عذبة ويرد عليه العازف الأخر بألحان جميلة مما يسهم بإدخال الفرح والسرور الى قلبه وفي اثناء ذلك تمر بخاطره الحبيبة ويقطع اللحن الدال عليه هذا الاسترخاء مما يدخله بشك بشأن الحبيبة ماذا لو أحبت غيره؟ ماذا لو أن عندها أكثر من حبيب؟ لكننا نعود الى اللحن الريفي يعزفه الناي منفردا ولا يرد عليه الآخر ومن ثم نسمع الرعد من بعيد مما يوحي بالوحدانية لتنتهي الحركة بهذا الشكل الذي يعود فيه الفنان الى وحدانيته.

„ كتب بير ليوز هذه السيمفونية تعبيرا عن حبه لهنرييت، لكنها لم تحضر عرضها، الأمر الذي أصابه بالاحباط "



• روما التي تركها سعيا وراء حبه



• المحبوبة بريشة دانتية جابريل روستي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أشهر عازفي السيمفونية وذلك على اسطوانات مرقمة CD

المايسترو	الأوركسترا	الأسطوانة
أبادو	شيكاغو سيمفوني	DG. 910895-2
شونج	أوبرا الباستيل	DG. 445878-2
ديفز	رويال كونسرتخبو	PHI. 446202-2
كاساديسوس	فلهارمونيا ليل	HMP. 390072
كارايان	برلين فلهارمونيا	DG 4153252
مونتو	سان فرانسيسكو سيمفوني	RCA. 0902661894-2
مونش	بوسطن سيمفوني	RCA.VD. 87735

الحركة الرابعة: مارش الإعدام

يعذبه الشك بالحبيبة للحد الذي يرى نفسه وقد قتلها، ويقاد إلى الإعدام في مارش رهيب لهذه الحركة. إلا أن صورة الحبيبة تقطع المارش بلنها الدال تظهر بشكل موحش وغريب ولكن يقطع هذه الفكرة النصل الحاد منفذا حكم الإعدام.

الحركة الخامسة: وكر الساحرات

يجتمع السحرة والمردة في هذا اليوم، يوم تشييع جنازة الفنان، حركة كلها أشباح ورعب تختلط فيها ضحكات الساحرات مع صراخ المردة وفي هذا الجو الصاخب المرعب نسمع اللحن الدال، نرى الحبيبة كراقصة سوقية تظهر من خلال هذا الصخب كأنها جاءت لتحتفل بهذه الجنازة، تختلط الألحان الجنائزية بالألحان الشيطانية، هذاالصخب بالألحان استطاع بيرليوز أن يصوره في صورة فنية رائعة يختم بها السيمفونية. كان حلم بيرليوز ان يقدم هذه السيمفونية في خلال ستة أشهر من الانتهاء من كتابتها وأن يقوم بعزفها ٢٢٠ عازفا، لكنه أيضا لم يصل الى مبتغاه حيث قدمت السيمفونية في شهر ديسمبر من العام نفسه، وعزفها ١٣٠ موسيقيا.

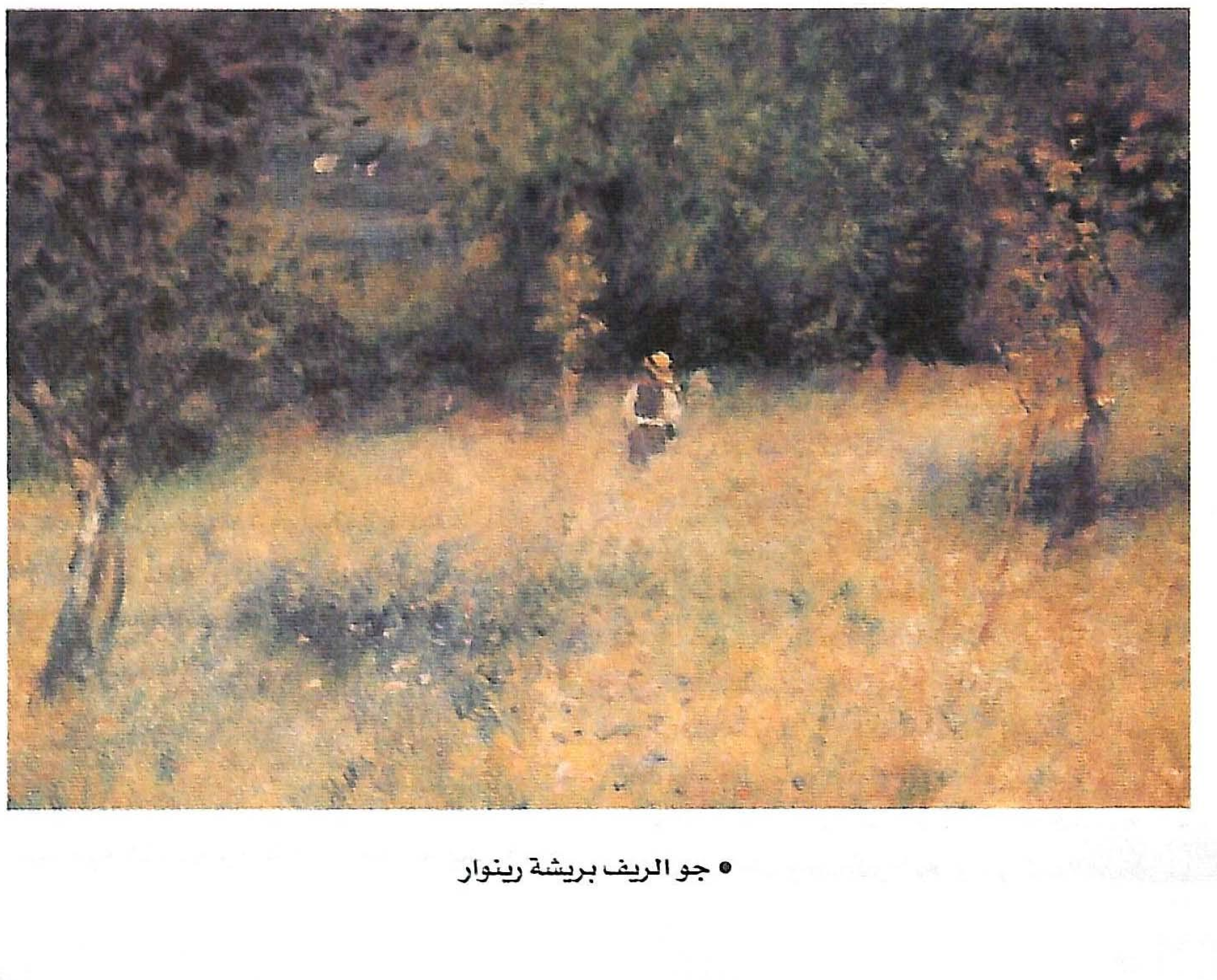
على الرغم من كل ذلك الجهد الذي بذله بيرليوز تعبيراً عن حبه لهنرييت إلا أنها أهملت دعوته لحضور الحفل الذي قدمت فيه السيمفونية مما أصابه بكثير من الإحباط، فترك موقع دراسته - روما - على رغم فوزه في العام نفسه (١٨٣٠) بجائزة روما للموسيقى.

لقد آثر أن يبقى بجانب حبه التعس على البقاء في روما، وعاد الى باريس كليا العام ١٨٣٢، وحاول مرات عدة الالتقاء بحبيبته لكنه لم يتمكن من ذلك، وفي العام ١٨٣٣ عاونه الأصدقاء في الالتقاء بها، وتم زواجهما في الثالث من أكتوبر ◆

http://home. pon.net/dougie/berlioz.htm
موقع باللغة الانجليزية يتيح فرصة التعرف على اعمال الموسيقار الفرنسي هيكتور بير ليوز.

http://www.sfandrews.u-net,com/Berlioz
موقع باللغة الفرنسية لبير ليوز.

• الحبيبة تؤدي دور اوفيليا بريشة هونوري دوميه



• جو الريف بريشة رينوار

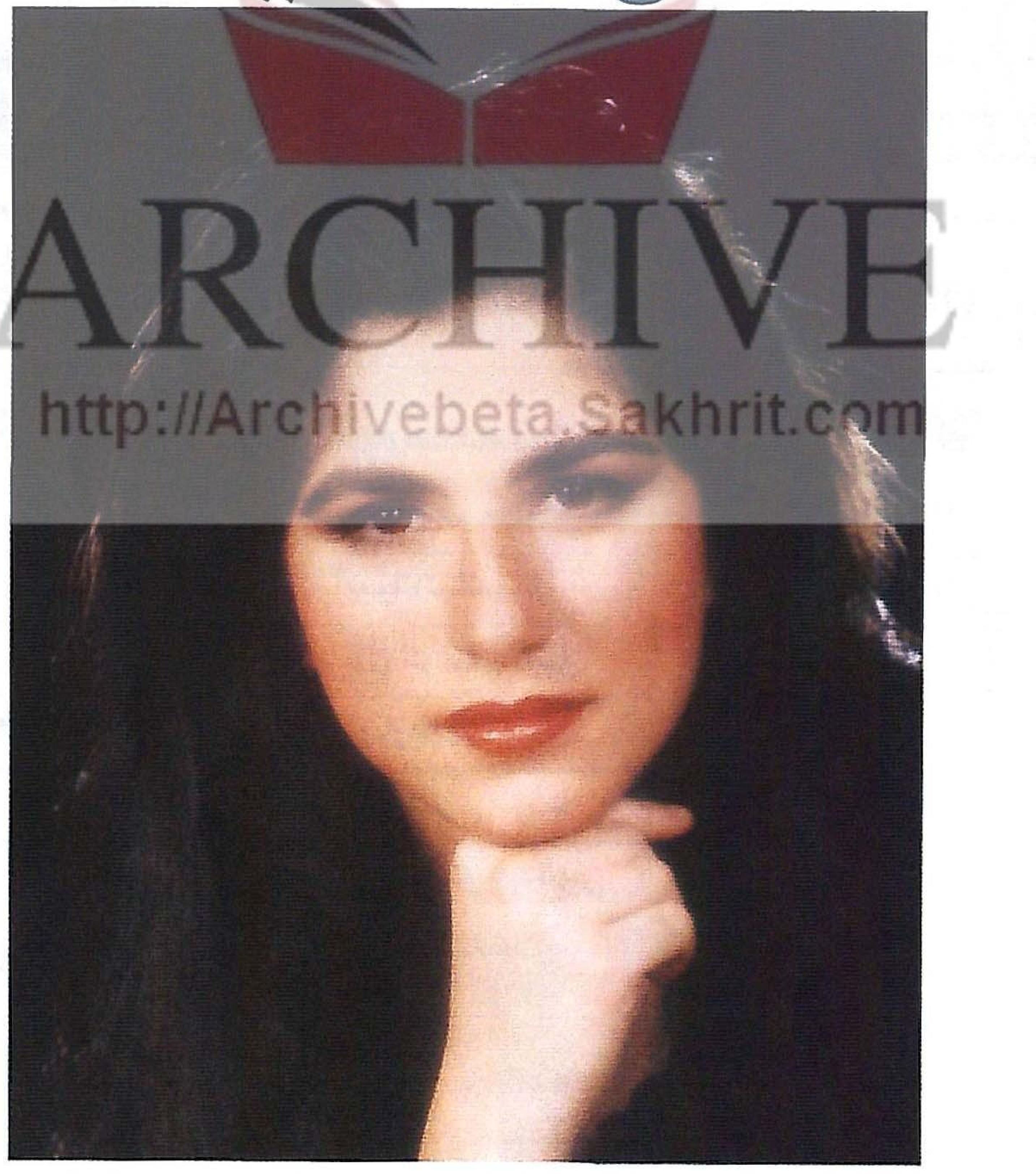
هبة قواص .. مؤلفه موسيقية ومطربة وأستاذة في الكونسرفاتوار الوطني للموسيقى في بيروت، بدأت العزف على البيانو وعمرها سنتان ونصف، وهي في الرابعة ألفت مقطوعات موسيقية، فقررت أن تهب حياتها للموسيقى.

هبة .. فتاة نحيلة القوام، في العشرينات من عمرها، خجولة، بعينيها بريق التحدي، متوهجة ومدهشة في رغبتها في حفر اسمها في عالم الموسيقى.

في مدينة كراكوفيا ببولونيا ووسط آثار عريقة، صعدت هبة الى المسرح لتقدم إحدى مقطوعاتها الموسيقية وهي ترتجف، لكن النجاح المبهر الذي حققته وجعلها واحدة من أهم المؤلفين الموسيقيين في العالم ولم يكن ذلك مصادفة، لكنه نتاج سنوات من العمل والاجتهاد والحلم.

روز شاهين - لبنان

هبة قواص:
أقدم موسيقى عالمية من موقع لبناني عربي



«أنا أؤمن بأن الإنسان يتخذ قراره في مرحلة مبكرة من العمر وإن كان القرار في تلك المرحلة يتخذ شكل القرار اللا واعي» .. هكذا تفسر هبه سبب احترافها للموسيقى، وعن بداياتها تقول.

عندما بدأت أعزف على البيانو كان عمري سنتان ونصف. أتصور أنني أخذت قراري في ذلك الوقت كي أكون موسيقية، خاصة وأنني بدأت أؤلف قطعا موسيقية وأنا في الرابعة من عمري، لكنني لم أكن أتصور أنني سأحترف التأليف الموسيقي. ولكن منذ ذلك الوقت باتت الموسيقى جزءا من حياتي اليومية.

أخذت قراري منذ تلك الفترة المبكرة وتحول هذا القرار إلى قرار نهائي عندما صار عمري ست عشرة سنة، أي في المرحلة التي أنهيت فيها دراستي الثانوية. الطريف أني في ما قبل السادسة عشرة، كان طموحي أن أخترع دواء للسرطان. كنت أظن أني سأتخصص بعلم الأمراض المستعصية، كانت الموسيقى تملأ حياتي منذ الفجر حتى منتصف الليل أو أكثر.ولكنني لم أكن أتصور أنني سأتخصص فيها.

• وأين درست الموسيقى؟

- درست في لبنان، بالكونسرفاتوار. وكذلك في إيطاليا، في أكاديمية ديكيدجانا بسيينا. وحصلت على الماجستير في التأليف الموسيقي، و الأوبرا. ودراسات في الميزيكولوجي وقيادة الأوركسترا والبيانو أيضا.

• نلاحظ أن الكثيرين يقفزون فوق الدراسة الأكاديمية ويتحولون فجأة إلى ملحنين وموسيقيين ومطربين؟

- الموسيقى هي في النهاية علم. الموهبة لا تشكل سوى الخطوة الأولى. دون الموهبة لا يمكنك أن تدرس هذا الاختصاص. أنا لا أتحدث هنا عن الإبداع.

الموهبة وحدها لا تكفي، قدرتها على العطاء تكون محدودة جدا مقارنة مع من يتقن علوم الموسيقى كلها، خاصة عندما نتكلم عن التأليف الموسيقي. لا يستطيع المرء أن يكون مؤلفا موسيقيا إذا كان يجهل علم الموسيقى ولغتها. هل يمكن للمرء أن يكون أديبا من دون أن يلم بالقراءة والكتابة؟ هذا الأمر غير ممكن. فكيف إذا لم تكن الموسيقى عبارة عن لغة لا يجب اتقانها فحسب، بل يجب إلى جانبها، اتقان علوم شتى كالرياضيات والحساب. هناك إعداد علمي هائل لابد منه حتى يستطيع المرء أن يتحول إلى عالم بالموسيقى.

• وهل تعتقدين أن لدينا في لبنان وفي سواه من الأقطار العربية معاهد موسيقية عالمية؟

- أنا أستطيع أن أتحدث عن لبنان أفضل مما أستطيع أن أتحدث عن البلاد العربية الأخرى لأنني أستاذة وعضو في مجلس إدارة الكونسرفاتوار اللبناني وكنت سابقا طالبة فيه. وهذا يعني أنني أعرف المراحل التي مر بها هذا المعهد العالي للموسيقى. طبعا مرحلة الحرب اللبنانية كانت مرحلة عصيبة. لم يكن هناك كونسر فاتوار للموسيقى بالمعنى الحقيقي. مهمة إنهاض الكونسر فاتوار وقعت على عاتق الدكتور وليد غلمية الذي تسلم معهدا مهدما وفي أسوأ وضع فنهض به وجعل منه معهدا ذا شأن. هناك مراحل متفرقة مر بها المعهد. نظم الدكتور غلمية المعهد علميا وإداريا وبنائيا حتى بات أحد معاهد الموسيقى المحترمة في المنطقة.

منذ ست سنوات إلى اليوم انتقل الكونسر فاتوار، على المستوى الأكاديمي، من حال إلى حال. أصبح من أهم معاهد الموسيقى في الشرق الأوسط. ومن الآن فصاعدا هناك مرحلة جديدة يتطلع إليها المعهد. منذ أسابيع قليلة اختاروا من الكونسر فاتوار ثلاثة طلاب للسفر إلى ألمانيا لدورة موسيقية شارك فيها موسيقيون من كل أنحاء العالم. في آخر هذه الدورة كانت هناك اختيارات وجوائز. الجوائز الثلاث الأولى حصدها الطلاب اللبنانيون، رئيس اللجنة كان «أبادو» قائد الأوركسترا العالمي الذي يقود حاليا «برلين فيلهارمونيك أوركسترا». والآن نحن ذاهبون إلى نيويورك وإلى مدن أمريكية وأوروبية أخرى من أجل تقديم أعمال هناك. وهذا كله حصيلة سنوات ست.

في البيانو، وفي سواه أيضا. ثمة مستوى أكاديمي متميز للكونسر فاتوار. ولولا هذا المستوى لما أمكن تحقيق ما تحقق. لا يمكن تحقيق الأشياء المهمة فجأة، أو من العدم.

هذه السنة تأسست عندنا فرقة سيمفونية وطنية أوجدت نوعا من تيار ثقافي جديد على الصعيد الموسيقي في البلد. وهي فتحت أفقا مختلفا: ثمة عازف جديد ومؤلف مختلف، وقائد أوركسترا مختلف، وناقد صحافي مختلف. هذه الأوركسترا من شأنها أن تولد دائما معطيات جديدة.

ولا ننسى الكونسر فاتوار السوري وما يؤديه. وكذلك الكونسر فاتوار المصري، ولكليهما نشاطات مهمة جدا.

• هل تعتبرين نفسك متخصصة في الموسيقى الحديثة فقط، أم أن لك إلماما واسعا بالموسيقى الشرقية، الكلاسيكية على وجه الخصوص؟

- عندما أكتب موسيقى لا أنطلق بالطبع من موقع ألماني، أو موقع فرنسي أو غربي. أنا أكتب موسيقى من موقعي اللبناني العربي الشرقي. هذا هو الواقع بالضبط. إذا ما كتبت بواسطة قالب عالمي سيمفوني، لا يعني هذا أن الموسيقى التي أكتبها هي موسيقى غربية. القالب السيمفوني هو القالب العلمي للموسيقى، للكتابة الكبيرة، لكن الكتابة هي شرقية أو غربية.

ثم إنني في ثقافتي الجمعية، أشترك مع كل الناس الذي يقيمون معي في هذه المنطقة. أنا مثل هؤلاء ورثت موروثات ثقافية عدة منها الموسيقى.

بطبيعة الحال ثقافة كل إنسان تتغير بحسب الذي سمعه أو عرفه أكثر من سواه. هذا هو الذي يختلف. دوري هنا هو أن أستطيع حمل موسيقاي إلى العالم. وهذا حصل في آخر زيارة لي إلى كراكوف ببولونيا. في كراكوف جرى اختياري كأحد أهم مؤلفي الموسيقى المعاصرين في العالم. ولكنني لم أقدم. وهناك موسيقى معاصرة فحسب، بل موسيقى شرقية أولا وأخيرا.

في كل بلاد العالم هناك الفولكلور والموسيقى الذاتية و الفولكلورية و الشعبية و التقليدية. ولكن هناك أيضا موسيقى عالمية إنسانية كبيرة تحكي موقع أهلها أو منتجيها، تشايكوفسكي كتب موسيقى عالمية من موقع روسي. موزار كتب مثل هذه الموسيقى من موقع نمساوي. ولكن موسيقاه عالمية.

أنا أتمنى أن أكون قد قدمت موسيقى عالمية من موقع لبناني ولكن بقالب موسيقي عالمي.

• أعرف أنك موسيقية حديثة متميزة. ولكن كيف حصلت ثقافتك الموسيقية الشرقية أو التراثية التي تتحدثين عنها؟

- حصلت هذه الموسيقى منذ أن ولدت بالموروث الموسيقي الذي سمعته، أو وصل إلي بإحساس بالتأمل، وبطبيعة الحال، بقراءاتي وعلمي الموسيقي الذي درسته. أنا درست الموسيقى الشرقية وأتقنت دراستها. ولكن الموسيقى الراقية، وحتى الآن جرى توارثها لا عبر العالم بل عبر الممارسة وانتقالها من جيل إلى جيل.

حاليا، الكونسر فاتوار اللبناني كتب بطريقة جديدة النظريات العربية الشرقية. صار هناك مثلا «منهج» للعود. في كل دولة عربية تجد مثل هذه العناية. هناك نصير شمة الذي هو من أهم عازفي العود. في مصر هناك آخرون أيضا. هناك تحرك دائم في هذا السبيل ولكن البحث، كعلم، يحصل الآن. ودورنا نحن هو أن نقوم به. سماع البشاروف واللونغيات التركية أو المقامات العراقية، والموسيقى الصوفية العربية، الغناء المصري، المدرسة المصرية، القدود الحلبية في سوريا، الفولكلور اللبناني. وبقية الموروثات، كل هذا تعرفت عليه بطبيعة الحال. وقد تعرفت عليه بشغف. أنا من هذه المنطقة، ومن هذه الأرض. ولذلك لا أستطيع إلا أن أتعرف عليه.

• وأين تجدين نفسك في النهاية: في عالم الموسيقى المعاصر والحديث، أم في عالم الموسيقى الشرقية؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- أجد نفسي في الاثنين معاً. أنا عبارة عن مزج وتآلف بينهما. موسيقاي شرقية، ولكني أكتبها في القالب الكبير العالمي.

أنا معجبة كثيرا بالتطور الموسيقي في الغرب. ولكن الصوت الموسيقي الشرقي، بالنسبة لي هو صوت غير موجود في أي بلد آخر في العالم. هذا الصوت الشرقي يتضمن كل أبعاد الصوفية الشرقية من تأمل وفلسفة. إن هذا الذي يحتويه الصوت الشرقي غير موجود في أي مكان آخر خارج الشرق. بقي هذا الصوت على سجيته ولم يشتغل أحد عليه. وأتصور أننا في هذا العصر الحديث الذي نعيش فيه، جرى استهلاك كثير من الأصوات، ولذلك هناك سعي الآن للبحث عن صوت جديد.

هذا الصوت الجديد أعتقد أنه سيطلع من الشرق. إنه المكان الوحيد على الأرض الذي بإمكانه أن يُخرج صوتا جديدا، لأنه المكان الذي لديه مخزون كبير جدا مازال «خاما»، إن صح التعبير. وأعتقد أنه بالإمكان إدخال هذا الصوت في المختبر وإخراجه في القالب الجديد الذي يشتغل من خلاله الموسيقيون في العالم. ونحن أولى من سوانا بالاشتغال عليه.

لذلك أعتقد أن مخزوننا الموسيقي إذا تمكنا من كتابته بهذا القالب السيمفوني الكبير، سيكون مفاجأة الموسيقى لذاتها.

• كيف تنظرين إلى المشهد الموسيقي العربي في الوقت الراهن، وبخاصة في القاهرة وبيروت؟

- أرجو أن لا تتفاجأ إذا وجدتني إيجابية في جوابي. أنا لا أريد أن أركز على من يتقدم منا إعلاميا، أريد أن أتعامل مع النتاج الحقيقي للموسيقى.

إذا أردت أن أتعامل إعلاميا مع الذي يجري تقديمه، فإنني لن أرى شيئا ذا أهمية إنه رخيص وتافه فعلا، وكل هذا لا يشكل خطرا لأنه قابل للاستهلاك كأي شيء يُستهلك. ثمة أعمال لا تدوم أكثر من شهر واحد. هي تنحل وتتلاشى بسرعة. الخطأ إذن إعلامي بحت. هناك من يقول «الجمهور عاوز كده» أنا لا أرى ذلك أبدا. الناس تأخذ، مايُقدم في التلفزيون والراديو اللذان يدخلان البيوت بلا استئذان. ولكن الناس تعبت من السيئ والعادي والرتيب. لماذا يلجأ الناس إلى «الدش» الآن؟ كي تختار ما تريد، لا ما يُفرض عليها.

أمر آخر جدير بالإدانة هو استخفاف وسائل الإعلام برأي الناس، وقدرة الناس على التمييز والاختيار.

الجمهور يتقدم الآن كثيرا. ثمة تقدم مثير ومغاير عنده في موضوع الموسيقى وتطورها. والناس يدركون الآن أن الموسيقى العربية لا يمكن أن تبقى أو تستمر كما كانت قبل مئات السنين. ينبغي أن يكون هناك تطور حتى عن السنة التي مضت.

بمثل هذه الرؤية ينبغي أن نفكر وأن نحلم بالتغيير. ثمة موسيقيون عرب يفكرون الآن بهذه الطريقة. وأنا أعتقد أن باستطاعتنا كعرب أن نشكل عصر نهضة موسيقية ومسرحية وسينمائية وثقافية.

لا أريد أن أتحدث عن الأشياء السوقية التي تُنتج الآن، ولا عن الفنانين الذين يعملون بعقلية غرائبية وغير واقعية. ثمة آخرون، ولو قلة، يعلمون بشكل حقيقي ومؤثر. هؤلاء إذا عملوا مدعومين من قبل دولهم باستطاعتهم إحداث نهضة فنية وثقافية عربية جديدة شعوبنا بأمس الحاجة إليها.

"الموسيقي العربي يفقد هويته في الخارج، وباستطاعتنا كعرب تشكيل عصر نهضة موسيقية"

• أنت تدينين الاستهلاكي من جهة، كما تدينين الغرائبي الذي لا أساس ثابت له، فكأنك تبحثين عن الأصيل والحقيقي، كما أرى؟

- نعم. وهذا الحقيقي موجود بلا شك. إذا نحن نظرنا إلى العصور السابقة. وجدنا هذا الاستهلاكي الذي نتحدث الآن عنه. ولكن مع الوقت، كان كل شيء يخضع لغربال ما، ولا يبقى إلا هذا الحقيقي.

المؤسف أن وسائل الإعلام تغزو البيوت بشكل واسع. تنقل المطعم إلى البيت على سبيل المثال وهذا ليس ضروريا. من يريد المطعم يستطيع أن يذهب هو إليه.

ثمة فرق بين العصر والمعاصرة، وبين تلبية حاجات استهلاكية. لابد من تلبية حاجات العصر. كل فنان هو ابن عصره. أنا لا أستطيع أن أكتب اليوم كما كان أسلافي يكتبون قبل أربعين سنة. أنا أكتب حسب السائر اليوم ومن أجل هذا تجد أن هناك اختلافا بين ما أكتبه أنا اليوم وما كتبه أسلافي. ولكن يبقى دائما أن هناك جمهورا استهلاكيا ومواد استهلاكية وهذا ما لا علاقة لي به. إن دوري يختلف.

هذه المواد الاستهلاكية تلقى رواجا، ولكن لا خطر منها. قد تؤلف ضرورة عند البعض، هناك من يذهب إلى «نايت كلاب» للتسلية. ولكن هناك من يريد أن يشبع حاجات روحية وثقافية لديه فيذهب لسماع موسيقى كلاسيكية في مكان آخر.

• ولكن هذا الذي ينبغي أن يقدمه الفنان، ألا يفترض أن يكون له صلة بمشاعر الناس وإحساسهم؟

- طبعا يُفترض أن يكون هناك صلة وثيقة. الموسيقى التي أقدمها حتى ولو كانت جديدة ثمة رابط بينها وبين الناس لأن موسيقاي هي نتيجة ثقافة مشتركة مع الآخرين.

في الموسيقى الكلاسيكية العالمية، أنت لا تجد أن الناس لها قابلية واحدة. هناك من يدرك أبعاد ورؤى هذا المناخ، وهناك من لا يدرك. من أجل أن يدخلوا إلى هذا المناخ، لابد من وقت. هذا العامل المشترك الذي تتحدث عنه لا يوجده سوى الوقت.

عندما يستخدمون موسيقى لبيتهوفن في دعاية ما، تتكرر يوميا، تجد أن الناس يتجاوبون مع هذه الموسيقى. يذهبون إلى المحلات التي تبيع الموسيقى ويطلبون «موسيقى دعاية كذا».. هذا مؤشر إيجابي.

• ما هي برأيك أسئلة الموسيقى العربية في وقتنا الراهن؟ جيل عبد الوهاب ورياض السنباطي جدّد وابدع. ما الذي يتعين على الجيل الموسيقي العربي الحالي أن يفعله على صعيد التجديد؟

- أنا أعمل على الأسلوب الدرامي في الغناء والموسيقى. الدرامي هو التأليف الموسيقي المركب الذي يبدأ من آلة واحدة وصولا إلى الأوركسترا السيمفونية الكبيرة.

بالنسبة لي، هذا هو أهم أنواع الموسيقى تركيبا، وقد آن الأوان لأن تدخل الموسيقى اللبنانية والعربية والشرقية إلى هذا المضمار الكبير. بدأ الأمر قبلي طبعا. مع وديع صبرا. ومع عبدالأمير صراف من العراق، ومن مصر هناك كثيرون منهم أبوبكر خيرت. ولكن التجربة اكتملت أكثر مع الدكتور وليد غلمية بسيمفونياته العربية المعروفة: المتنبي، الشهيد، وسواهما. وهي موسيقى عربية في الأصل ولكن مشغولة على صعيد درامي. لابد من مضي وقت حتى يستطيع الناس استيعاب هذه الموسيقى. هي موسيقى صعبة ومتقنة وجميلة بالنسبة إلي. إنها من ضمن الأعمال الموسيقية العالمية المفضلة عندي، وأن أستمع إليها بشغف. وهي تقدر على المستوى العالمي أيضا. أنا شخصيا أشتغل على موسيقى سيمفونية وعلى الغناء العربي وصولا إلى الأوبرا العالمية التي آمل في يوم قريب أن أحققها تحقيقا كاملا.

وأنا أتصور أن كل المؤلفين العرب يذهبون الآن في هذا الاتجاه. ولا أكتمك إنني أخشى شيئا محددا: وهو أن المؤلف العربي عندما يسافر إلى الخارج كثيرا، يفقد هويته و ذاته. قلة قليلة من هؤلاء تحتفظ بهويتها وأصالتها. أنا بالذات لا أستطيع أن أتقمص المؤلفين الأجانب الذين التقيتهم في الخارج. أريد أن أحتفظ بهويتي الجغرافيه والثقافية.

• أفهم أن لديك نقط نظام أساسية: تنطلق من هويتنا أولا ثم تنفتح على العالم.

- نعم. علينا أن نؤدي كل هذا ولكن ليس بافتعال، بل ببساطة وتلقائية.

• إلى من تنتمين، أين تجدين نفسك موسيقيا؟

- نحن نشكل بصورة أو بأخرى مجتمعا خاصا، وحياة خاصة قد لا نستطيع الخروج منها. عندي مجموعة أصدقاء هم أساتذتي في الأصل. الموسيقيون قلة. ولكن لا يعني أن هذا المجتمع الذي أتحدث عنه يتوقف على الموسيقى. لدينا أصدقاء كثيرون سواء في لبنان أو في العالم العربي أو في الخارج مؤلفون وقائدي أوركسترا وعازفون، ورسامون وشعراء وأدباء ومسرحيون.

ثمة تواصل دائم بيننا هناك أصدقاء آخرون لي أعتز بهم كالمتنبي، ونيتشه، وشوبنهاور، ومالر، وبرانز، وباركوك. وتشايكوفسكي وآخرون أعيش معهم بشكل يومي.

وأنا أعتبر أنني محظوظة لأنني محاطة بأصدقاء شخصيين نبلاء ومبدعين. ليس هؤلاء كثيرين. ولكن يكفي أن تجد واحدا فقط منهم لتنظر إلى نفسك على أنك سعيد.

• ثمة حياة أخرى خاصة للفنان لا يمكن أن يبدع وينتج من دونها مثل الحب؟

- لا تستغرب إذا قلت لك إن الحب الكبير هو الملهم الأساسي في حياة الفنان، هو الملهم الأول. ولكن أمرا جوهريا في حياتك الفنية أو الموسيقية هو ما يصادفك كل يوم: كل شخص، كل شيء أي شيء، اللقاء اليومي مع الطبيعة، كل تجربة تتعرض لها سواء على صعيد العمل أو على الصعيد الشخصي، أو على صعيد الحياة.

ولكن الحب يبقى هو المخزون الكبير من أجل أن يحقق الفنان إبداعه وذاته

• وهل تعتقدين أن مثل هذا الحب مازال متاحا في زماننا اليوم بنفس الرومانسية؟

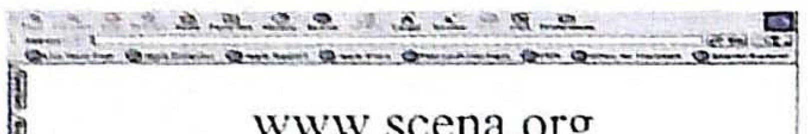
- أعتقد أن المسألة متعلقة بقدرتنا على الحب. قد يكون العصر قادرا على تغيير طريقة تشكيل هذا الشخص. عندما يتشكل هذا الشخص بطريقة مغايرة، تصبح طريقة حب مغايرة بدورها. عناصر كثيرة تدخل في تكوين الذات منها الثقافة. كثيرا ما يلتبس الحب بالحاجة إلى الحب. وهناك فرق شاسع بين الحالين.

هناك أشخاص يظنون أنهم واقعون في الحب، في حين أنهم لا يكونون كذلك. ثم «كيمياء» ينبغي أن تكون موجودة في الحب فإن لم توجد، فلا حب. لابد من صلات روحية وفكرية وجسدية.

• طبعا الحب قضية كبيرة، ولكن أليس هناك قضايا أخرى في هذه الدنيا لا تقل أهمية عن قضية الحب؟

- أنا أؤمن بكلية الوجود، بوحدة الوجود. لا أستطيع أن أكون غير ذلك وهذا عكس كثيرين يرون أنهم خارج الكون، لا داخله. علاقتي مع الله علاقة عميقة أجد الله حاضرا فيَّ. المشكلة هي أن هناك من يفصل نفسه عن الكون، وعن سواه أيضا.

الكون واحد، والإنسان جزء من هذا الكون الكبير. حتى الصخرة هي كائن حي في نظري. كل ما نشاهده في عالمنا له وظيفته وله أهميته وعلينا أن نتواصل معه هذا التواصل جميل وينبغي أن نحرص عليه



www.scena.org
موقع متخصص في الموسيقى الكلاسيكية، يحتوي على مقالات وتحليلات من الصحافة العالمية عن عالم الموسيقى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

يقول الفنان حامد ندا «إن الفن التشكيلي المعاصر في مصر والدول العربية يجب أن ترعاه أياد كريمة مخلصة مؤمنة بوطنيتها حتى يكتسب الفنان مزيدا من الرفاهية والكرامة ليتربع فوق وسادة ناعمة ويواكب عصره ويتخطاه، ولا يعاني كل ما عاناه الانطباعيون في أواخر القرن التاسع عشر بعد أن قدموا للإنسان تراثا فريدا».

وقد عرفت بلادنا العربية في عصرها الحديث، محبين للفن ومقتنين ورعاة، نذكر منهم محمد محمود باشا خليل وحرمه، وعبد العظيم عجة، ومحمد الفارسي، والشيخ حسن آل ثان وآخرين.

وما يزال الوطن زاخرا بالمحبين الذين يتنفسون الفنون مع الهواء، يجوبون العالم وراء لوحة أو تمثال، حتى إن كانت لفنان مازال اسمه في طور التكوين، وهم في ذلك ينطبق عليهم قول (حامد ندا). «أياد كريمة مخلصة مؤمنة بوطنيتها».

ومن بين هؤلاء المحبين، يبرز اسم محمد الشارخ، أحد كبار المقتنين في الكويت. جمع حتى الآن ما يقرب من ٢٥٠ عملا إبداعيا ما بين تصوير ونحت، قديم وحديث، عربي وعالمي. وعلى الرغم من دراسته للاقتصاد وممارسته لأعماله سواء الحكومية منها أو الخاصة، فإن الفنون، والتشكيلية منها خاصة، كانت متنفسه الحقيقي.

الكويت - يحيى سويلم

يقتني ما يزيد على ٢٥٠ عملا فنيا..

محمد الشارخ: لا مكانة للفنان في الوطن العربي

في البداية سألناه عما يمكن أن يثيره في العمل الفني ويدفعه إلى اقتنائه... فقال:

- لعلك تسأل لماذا الفن؟ وهو سؤال فلسفي وجمالي عميق ومطروق. إن ما يجلبني ويجذبني في العمل الفني هو ذاك الانجذاب التلقائي العفوي المباشر، كونه جميلا. أنا لا أبحث عن تفسيرات في الفن، فهذا عمل النقاد. حين شاهدت معروضات لجوجان في جاليري بلوجانو قبل ١٠ سنوات، امضيت ساعتين أتملى، وكنت مع زوجتي وأبنائي. وفي الغد عدنا لنفس المعرض. يومها كنت أشعر أنني تزودت بزاد نفسي وروحي يكفيني على الأقل لمدة عام. ماذا شاهدت؟ الألوان المختلفة التي لم أرها بناظري، البنفسجي ليس البنفسجي، ولا الأخضر هو الأخضر الذي أعرفه... أهو خلق الطبيعة من جديد... نعم أشجار وطاووس، نساء بدينات من تاهيتي... لا، لم أكن أشاهد الأشياء والألوان. كانت اللوحة كلها عملاً يضفي على القلب راحة وغبطة وتأمل أيضا. تلك السعادة المنبعثة نحو القلب، ذاك ما يجذبني. وبالطبع فإن الأعمال التي اقتنيها ليست بنفس المستوى، ولكن في الأغلب هو نفس الجاذب، نفس الإشعاع الواصل لشغاف القلب. أخيرا أنا لا أفكر بما تسميه مجموعتي. لدي أعمال أحب أغلبها، وإن شئت الدقة فلا يعنيني ما تدعوه «مجموعتي».

● **ما تفسيركم لذلك؟**

- ليت لدي الوقت (والمال) لاقتناء مجموعتي. إنها هكذا كما كل شيء في الوجود. ولأني ابن المنطقة فمن الطبيعي أن أزور معارض فنية في المنطقة. أنا لا أعرف الرسامين اللاتينيين أو الأفارقة، ولا أعرف الأمريكان على الرغم من تأثيرهم الكبير في الفن المعاصر. وإنني أزور المعارض حين يحدث ذلك وقلما قمت بتخطيط له. وبالطبع فإن قربي من مصر التي درست فيها، ولي عمل تجاري فيها، وأصدقاء منهم من يحترف الفن، ذلك ما يقربني من الفنانين المصريين، ولو كنت في المغرب أو سوريا وكان لي فيها نفس الصداقات لحدث الشيء نفسه.

● **عرف عنكم صداقتكم الحميمية لبعض الفنانين المصريين منذ زمن بعيد، خلال العصر الذهبي من الازدهار والعطاء الثقافي والفني في مصر (فترة الستينيات)، نعرف منهم أحمد مرسي، وحسن سليمان، وجورج البهجوري، وجميل شفيق... هل هناك آخرون، وهل هذا النوع من الصداقات يعني شيئا لمثقف مثلكم عرف عنه موقفا قوميا، وإدراكا واعيا لأهم قضايا أمتنا العربية؟ هل تذكرنا ببعض لمحات من حياة مبدعينا وتميزهم المعروف؟**

- الصداقة تعني الكثير. إنها بالإضافة للعائلة، المرجع الذي نعود إليه في الفرح والبهجة والسرور، وفي منازلة الأفكار ومجابهة الواقع. الصداقة المبنية على التسامح والتفاهم والاحترام. وفي الستينيات كنت أدرس الاقتصاد في كلية الاقتصاد والعلوم السياسية في القاهرة. في العالم كله كما نعرف الآن كان هناك ما يسمى بجيل الستينيات. في فرنسا الطلبة الذين - آسفا - أطاحوا بديغول، وفي الولايات المتحدة الذين أوقفوا حرب فيتنام، وفي أفريقيا حين كان البكاء التعبير المأساوي الوحيد لمقتل لومومبا وتذويبه بالمواد الكيميائية، وفي العالم العربي كانت هزيمة ٦٧. جيل الستينيات في العالم كما نعرف الآن كان طموحا لبناء عالم أكثر عقلانية وأكثر اطمئنانا. في مصر والعراق كما أعرف من قراءاتي المحدودة كان الفن التشكيلي والكتابة، شعرا، قصة، ورواية، كان الطموح للتحديد وتشكيل العالم ليس هاجسا بل مشروعا. في تلك الفترة كنت في مصر حتى ١٩٦٦ (بعدها ذهبت للولايات المتحدة وجلست في مدرجات كلية وليامز Williams College، وهي الأولى من حيث المستوى والقبول في الكليات الخاصة بأمريكا كنت معزولا عن العالم سوى الدرس). في تلك الفترة تبلورت صداقاتي الحميمية لتشكيليين منهم على سبيل المثال أحمد مرسي المقيم في نيويورك منذ عشرين عاما وهو مازال صديقا حميميا، وقبل سنتين حين قررت، ابنتي العنود أن تكون لها شقة في لندن طلبت من أحمد أن يرسل لي نماذج Slides من لوحاته الأخيرة، وزينت شقة ابنتي بها. أحمد صديق وفنان عظيم على رغم أنه الآن يكتب شعرا أكثر مما يرسم. الأسطورة، إن لكل لوحة قصة. دعك من الرمادي والرمادي الداكن. دعك من الأخضر والأصفر والأحمر في لوحاته. إنه يحكي دوما أسطورة. الأسطورة كما تعرف تأخذك لعوالم لا يسبر غورها. إنها عوالم متعددة. عوالم من الصعب وضع معنى لها. قصة مضحكة كالمصير البشري. طير لا تعرف أهو ميت أو حي. عيون بلهاء واسعة. خيول خضراء. امرأة بوجهين. عالم غريب لكنه شاعري، وإن شئت يستدعيك للتأمل والتفكير. عالم مشحون من دون مقدمات، من الأفضل أن ننظر للوحات أحمد كتشكيل ولون دون التعمق في الأسطورة. وفي تلك الفترة تعرفت على حسن سليمان الذي لم يكن صديقا حميميا مثل أحمد، لكن من يستطيع أن يكتب «حرية الفنان»، غير حسن سليمان، ومن غير حسن سليمان يقضي الأيام «يتنطط» في محلات القاهرة القديمة لتجميع خشب قديم، وزجاج ملون قديم ويصنع منه مشربية هدية لمحمد الشارخ الذي يضعها في شقة ١٣ شارع الغيث بالعجوزة، وبعد أسبوع إذ أخذت المفتاح من بواب العمارة ودخلت الشقة لم أجد المشربية وأقسم البواب بالله العظيم وحياة ابنه «عبده» أنه لم ير المشربية. لم أخبر حسن بذلك بعد كل همه وشغفه بعملها. وفي الرسم هو السهل الممتنع كما يقولون في الكتابة. لا شيء يحميك في مواجهته. الطاولة طاولة، والجاموسة جاموسة، والبحر بحر، والزجاجة والصحن، وكذا الجسد. إنه يسلبك حريتك. أنت أمامه مقاد إلى عالمه، غير مهم ما ترى، أنت الآن في عالمه. عالم صوفي ربما، لا ارتجاج ولا تفسير. أنت هنا أيضا في الرمادي غالبا والأسود، والأخضر السماوي الباهت. لا تسألني لماذا فنانو الستينيات الكبار كانت كذا ألوانهم وعوالمهم. وفي وقت تال تعرفت على جميل شفيق. كيف يا صديقي يمكنك أن تتعاشر مع جميل شفيق، خلقا، فنا، وصداقة. انظر لرسومه، غالبا بالأبيض والأسود سوف لا يرهقك بالتفكير والتأمل.

السمك، والرقصات، والعاشقون والرجال راكبو الجواميس الضخمة. ذاك الهدوء الذي يضيفه عليك. أنا في مأمن من جميل. إنه لا يتعبك ولا يؤذيك ولا يطلب منك فكرا أو تأملا، إنه مريح جميل وشفيق على وعليك. الأسود والأبيض هما الأساس. وابنتي العنود تقول عنه «My favorite Painter». حين اقترحنا عليه أن يرسم لنا في حمام السباحة رقص البنات الخليجيات، أمضى ربما ستة أشهر يسمع مني ويشاهد أفلام فيديو عن رقص البنات الخليجيات، لفح الشعر والأناقة المتناهية المحتشمة في حركة الجسد واليدين، ثم أمضى ربما شهرين على حامل يرسم فوق حمام السباحة - وعلى رغم كل ما جهزناه لراحته، فقد كان التعب تعبا. وغادر، ثم بعد أشهر عاد ليواجه تدخل ابنتي العنود «يا جميل You are my favorite painter... أين الخيول الجامحة»، وقال لي بعد ذلك:

«ما كنت أقبل التدخل في لوحاتي... لكني لم أقدر على رفض طلبها»، ويوم زارني في البيت الوزير

الدراجة ـ فتحي عفيفي

الفنان فاروق حسني الذي تزين لوحته اليابانية مدخل الديوانية وسأل من رسام هذه اللوحة في حمام السباحة وقلت إنه جميل شفيق من مصر. يومها شعرت بهشاشة العلاقات بين التشكيليين العرب. أنا وجميل أصدقاء حميمين كما تود أن تعرف ذلك. أما البهجوري فهو يزورنا سنويا في جنوب فرنسا. إنه الآن جزء من العائلة، الكل، وهو يشعر بذلك. تلك اليد التي لا تكف عن الدوران في الرسم، في المقاهي، والجلسات. إن إحدى أمنياتي أن أرى له متحفا دائما. زرت مرسمه في باريس حيث لديه تفرغ من الحكومة الفرنسية، أنت لا تتخيل كمية اللوحات المكدسة في مرسمه.

ويحلم أن فلانا أو فلانا سيعمل له متحفا دائما. ويوم زرت معه معرض مؤسسة ميغت وشاهدنا Ba-con قال ما فهمت منه «الرغبة الشديدة بالاعتراف به في الغرب، وبالتحديد في فرنسا، وبعد أن أمضى سنوات طويلة متفرغا على نفقة الحكومة الفرنسية»، تذكرت أحمد مرسي في نيويورك يوم أن دخلنا أحد الجاليريات واشتريت لوحة ورد باسق وقوي لرسامة نيويوركية معروفة - لا أذكر اسمها الآن - يومها قلت لمدير الجاليري «هذا مرسي هل تود أن ترى أعماله» فلكزني أحمد وقال «لا تحاول... لقد حاولت مرارا... إنها تجارة وأصحاب المعارض لهم توجهات. العالم الثالث ليس جزءا منها» ويوم أن قلت للبهجوري وهو يرسم في باريس لوحة التفاح (١٤×١.٥م) لديوانية منزلي لماذا ألوان الرسامين العرب أقل توهجا من الأوربيين والأمريكان قال «الخامات غالية». وذات يوم ذهبنا للعشاء في مطعم فخم في vence ووصل ضمن المدعوين السفير الكويتي بالقاهرة آنذاك فيصل الخالد وزوجته، طلب مسؤول المطعم من السفير أن يرتدي جاكيته حسب تقاليد المطعم وكان الوقت صيفا، فاستلف «جاكيته» من المطعم، ثم وصل البهجوري بلباسه المزركش الفضفاض مثل الهيبيز في الستينيات وطلبوا منه أن يرتدي جاكيته فقال «أنا لا ألبس جاكيت، أنا فنان» وتهاتفوا بصوت عال «فنان... فنان... لا داعي للبس الجاكيت»، فرأى البهجوري وأنا والحاضرين أن للفنان مكانة في المجتمع الغربي ليست لدينا. وهذا صحيح، من منا يعرف رساما في القرن السادس عشر؟ أو التاسع عشر؟ الواسطي عرف حديثا. وعرف لعدد قليل من الباحثين من منا يعرف أعمال Bozkin المسلم في القرن الثالث عشر؟ أنا لست متأكدا، إن كان تركيا أو مغوليا، وبالنسبة لي الفرق من ناحية الفن، وإن كان الفرق من ناحية الفخر القومي للشعوب مهم، لكن انظر لرسومه كيف لا تأخذك وتشدك وتجذبك مثل رسوم غوغان. تلك مبالغة ربما لأن الكتاب الذي بين يديَّ أغلبه ملون بالأسود والأبيض. لكن إن كانت عينك لا ترى اقتباسات بيكاسو من بعض خيالاته فأنت لا ترى جيدا.

البهجوري «وأيقونة فلتس» كتابه عن حياته، والمسعى الأزلي لمكانة في هذا العالم، للفنان في العالم الثالث، في عالمنا العربي الإسلامي مكانة الفنان غير واضحة، وربما غير موجودة. بصيص النور الذي يشيعه الفنان فينا لا مكانة له في مجتمعنا. الرؤى والرؤية غير ضروريين. جادة المصير البشري معروفة. إنه القدر الذي علينا أن نرضى به. اذ لا معنى لبصيص أمل فالجنة قاب قوسين وما عليك إلا السلوك المبرمج لتصلها.

● الاختيار والاقتناء الحيادي شيء يميز مجموعتكم، ولكن ألا تجدون أنفسكم في بعض الحالات تنساقون وراء المجاملات أو بداعي التشجيع؟

- من الطبيعي أن أقوم أحيانا بدواعي التشجيع لاقتناء لوحات لرسامين غير معروفين. هناك الرغبة الدفينةفي تشجيع الفنان. ولكن أيضا غالبا لا مجال لمقتنى لا أريده عندي. بعض الرسامين يهدون لي لوحات فأهديها لآخرين وأحيانا أشتري وأهدي لآخرين. إني غير مهتم بمعرفة اسم الفنان وغير مهتم كذا بمساعدته.. لكنني غالبا - ربما دوما - أشتري ما يريحني، أغلبها مهم وبعضها - بعد حين - أجدها لا تستحق الاهتمام حتى من فنانين معروفين، أي لا تملك الوهج. ومنها فعلا مجرد مجاملة.

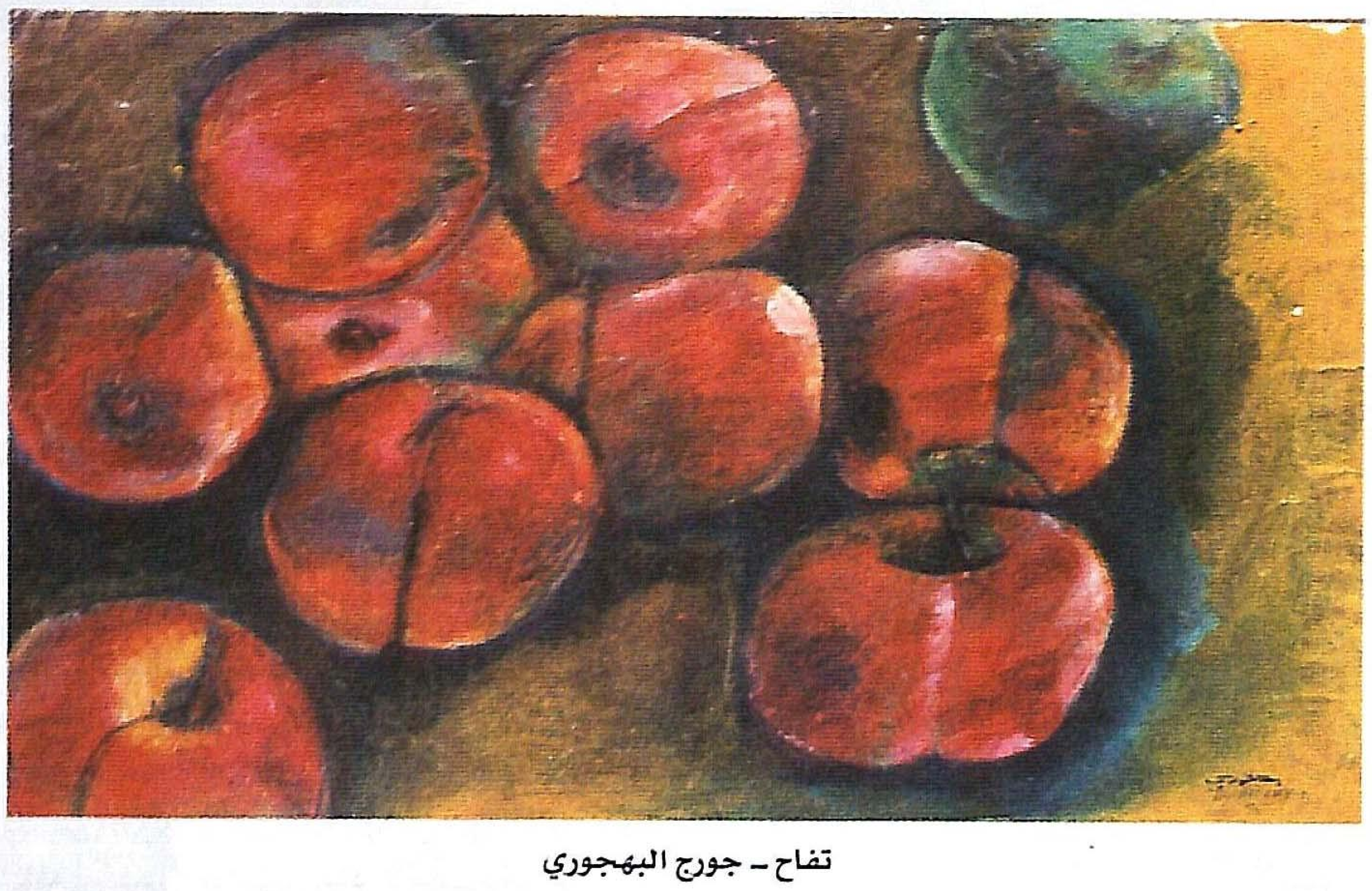
● يقال إن النواحي الاقتصادية والاجتماعية والنفسية والثقافية تلعب دورا مهما في اقتناء العمل الفني... إلى أي مدى ترى صحة هذه المقولة؟

- لا أعرف هذه المقولة.

● هل لنا بمعرفة أهم مقتنياتكم وأحبها إلى قلبكم... وإن كنتم تودون ذكر السبب فتلك إضافة مهمة برأينا.

- لعلك تعرف عنوان مسرحية ميلر الشهيرة «كلهم أبنائي». صعب أن أبحث في الذاكرة والمخيلة والقلب عن أحب لوحة عندي. لكل لوحة طعمها وتاريخها وعلاقتي معها ومع المكان الذي يحتضنها. طبعا سأبدأ بأحمد مرسي «الحصان يتمرغ». أهداني أحمد اللوحة بعد زواجي بقليل، هدية زواج. أخذتها معي لواشنطن حين عملت في البنك الدولي أوائل السبعينيات، وكان السفير اليمني يحيى جغمان ينظر إليها بتمعن بعد كل حركة حصان أو قلعة ونحن نلعب الشطرنج ويقول «هذه حال أمتنا» طبعا لا علاقة للحصان الذي يتمرغ بأي مضمون سياسي، لكن هكذا كان السفير جغمان ينظر إليها. وأذكر لحسن سليمان لوحة الجاموسة السوداء والولد يغسلها... عالم صوفي، لا بداية ولا نهاية لأرض أو سماء أو حدود اللوحة... إنها جاموسة في العالم الرمادي المخضر.. من الصعب وضع كلمات تحليلية للوحة

حصان يتمرغ - أحمد مرسي



تفاح - جورج البهجوري

وأذكر صديقنا العراقي الأرمني أرداش ولوحة عن قوة الإنسان... إنها فانتازيا عنيفة وربما تكون ساخرة أيضا... لكن قوة الألوان لا تعطيك مجالا لنسيانها. وأذكر تفاح البهجوري... لدي أربع لوحات منها وكل واحدة تختلف عن الأخرى أكبرها ١٤ مترا× ١.٥ متر، رسمها في باريس للديوانية في منزلي في الفنطاس ثم جاء للإشراف على تركيبها وأجرى رتوشات عدة عليها أسماها في ذكرى سيزان، لأن لسيزان تفاحا شهيرا. إني أعتز بصفة خاصة بأصغر لوحة للتفاح. انسجام غير معقول وحنان وتآلف بين سبع تفاحات بالأحمر وواحدة بالأخضر وخلفية من نوع الأخضر (ليست بالأخضر). أحد الأصدقاء قال مازحا وهو ينظر للوحة التفاح بالديوانية «ماذا يريد البهجوري؟ آدم طرد من الجنة بتفاحة... أين يريدنا أن نذهب مع كل هذا التفاح؟» في لوحة التفاح بالديوانية تفنن البهجوري باللعب بالألوان، فلا يعود اللون طبقة واحدة. اللون يرقص، اللون ألوان، إنها حرفية فنان عريق. وأذكر لوحة «سيدة» اشتريتها من مكتبة جونيللي بفلورانسا، وهي مكتبة مختصة ببيع الكتب واللوحات القديمة. كان ذلك قبل عشرين سنة أو أكثر قليلا. وحين كانت الفنانة إنجي أفلاطون في منزلي، كانت تجلس وتعود تنظر لهذه وكلنا يعرف رقة وأناقة إنجي وسألتها لماذا تتردد على هذه اللوحة، فقالت وهي تصغي لبرليوز المقطع الأول من روميو وجوليت، قالت «هذا الجمال غير موجود» أي إنها كانت مندهشة من قدرة الفنان على خلق جمال غير موجود. قدرة الفنان على أن يدهشنا، يجذبنا، يطلق لخيالنا العنان. وبالمناسبة أصغت إنجي أكثر من مرة لبرليوز واستغربت «لم أسمع هذه المقطوعة من قبل!! كل شيء هنا جديد علي» أو شيء من هذا القبيل. حين أرادت زوجتي أن تنقل هذه اللوحة من شقتنا جنوب فرنسا إلى منزلنا بالكويت حملتها بيدها خوفا عليها. ولكن حين فتحتها في البيت وجدتها مشروخة من الرأس إلى الوجه والصدر. كان الحزن عظيما، وأعدتها إلى جونيللي بفلورانسا الذي قال «لا تقلق نحتاج ستة أشهر ونعيدها لك كما كانت» وهكذا كان. وأذكر ثلاث لوحات لرسام عراقي ربما لا يكون معروفا اشتريتها من بغداد ١٩٨٩، ثلاث لوحات تزخ بالخضرة...

عالم من النخيل، إن كثافة الخضرة تأخذك للريف أخذا وتعطيك الراحة. وأعتقد أنه لا يجوز أن أنسى صديقي جميل شفيق الذي لا يخلو ركن في مكاتبي أو منزلي إلا وله به أثر ما... لوحة ما لجميل. أعتز باللوحات الثلاث التي جمعها لي جميل في إطار أشرف على ترتيبه عند الإطاراتي المعروف إبراهيم بيكاسو. وأحب زهران سلامة حين جعل النيل ينتقل لشقتي بالقاهرة في لوحة «أسوان». الفوتوغرافيا لا يمكن أن تنقل الإحساس بالماء يجري كما فعل زهران، وكذلك نور الشمس والصخور التي نعرفها عن أسوان.

● تطور وازدهار وانتعاش كل الحركات الفنية التشكيلية في الوطن العربي يقع على كاهل ومسؤولية الفنانين أنفسهم، وإن كثيرا منهم إن لم يكن الغالبية يعملون في ظروف شاقة وقاسية، وهذه حقيقة خاصة لقد عاصرت مسيرة بعضهم منذ البدايات وعايشت مرحلة نضجهم الإبداعي... ما تراه يكون وراء هذه المعاناة القاتلة.. وهل هناك نماذج يمكن التعرف على تجاربها؟

- هناك واقع قائم، إطار يحدد المجال الذي يتحرك فيه الفنان (الإنسان) وهو أن التاريخ العربي الإسلامي ليس به مكانة للفنان التشكيلي. ولذا فإن مجتمعنا اليوم لا يعترف للفنان بالقيمة التي تمنحها له مجتمعات الصين أو اليابان أو أوروبا مثلا. في مجتمعنا ينظر، على ما أعتقد، للفنان على أنه ملون، أو ديكوراتي، أو زائد على الحاجة. فقط لدى الأرستقراطية العربية الحديثة في مصر مثلا منذ أواخر القرن الماضي صار للفنان مكان في مجتمعهم، وفي العراق لدى نفس الطبقة بعد الحرب العالمية الثانية، وفي المغرب على ما أظن نفس الطبقة وهي طبقة محدودة العدد على كل حال. هذا في رأيي هو السبب الرئيسي، ولنأخذ الكويت مثلاو من هم الذين يعترفون بالفنان أو الرسام، حتى الدولة على ما أسمع من الأصدقاء الفنانين بخيلة جدا في اقتنائها منهم. وهم عموما يشعرون أنهم بلا رعاية. ثم هناك النزاعات السياسية في المنطقة، والفنان ليس في مأمن منها. نزاعات الدول، والأحزان، والفرق، والمذاهب. وهي عنيفة الصيغة يستخدم فيها قطع الأرزاق، والمهانة ناهيك عن السجن والتعذيب أحيانا. خذ مثلا الرسام العراقي الأرمني أرداش: لقد أمضى سنوات في شظف العيش بباريس، ثم في شظف أقسى بلوس أنجلس، ثم في عمان وبيروت بيعت لوحاته وكان في المستشفى وقيل له إنها سرقت، ومات وهو يهاتفني من باريس «أريد عملا في الخليج... أي جريدة أو شركة». إن الحياة تبدو قاسية جدا على شخص كان المفروض أن يعيش في بلده يمارس فنه وحياته كبقية البشر. وماذا عن معاناة الرسام السعودي محمد السليم أظنه توفي في غرفة في روما التي هرب إليها بعيدا عن الدائنين. أو معاناة الكويتي خليفة القطان فقد سمعت أن أحد أقاربه وهو رجل دين يرفض السلام عليه أو مصافحته لأنه رسام.

● في رأيكم... ما أسباب القطيعة بين اللوحة والمتلقي؟

- أفهم سؤالك على أنه يبحث في السبب وراء

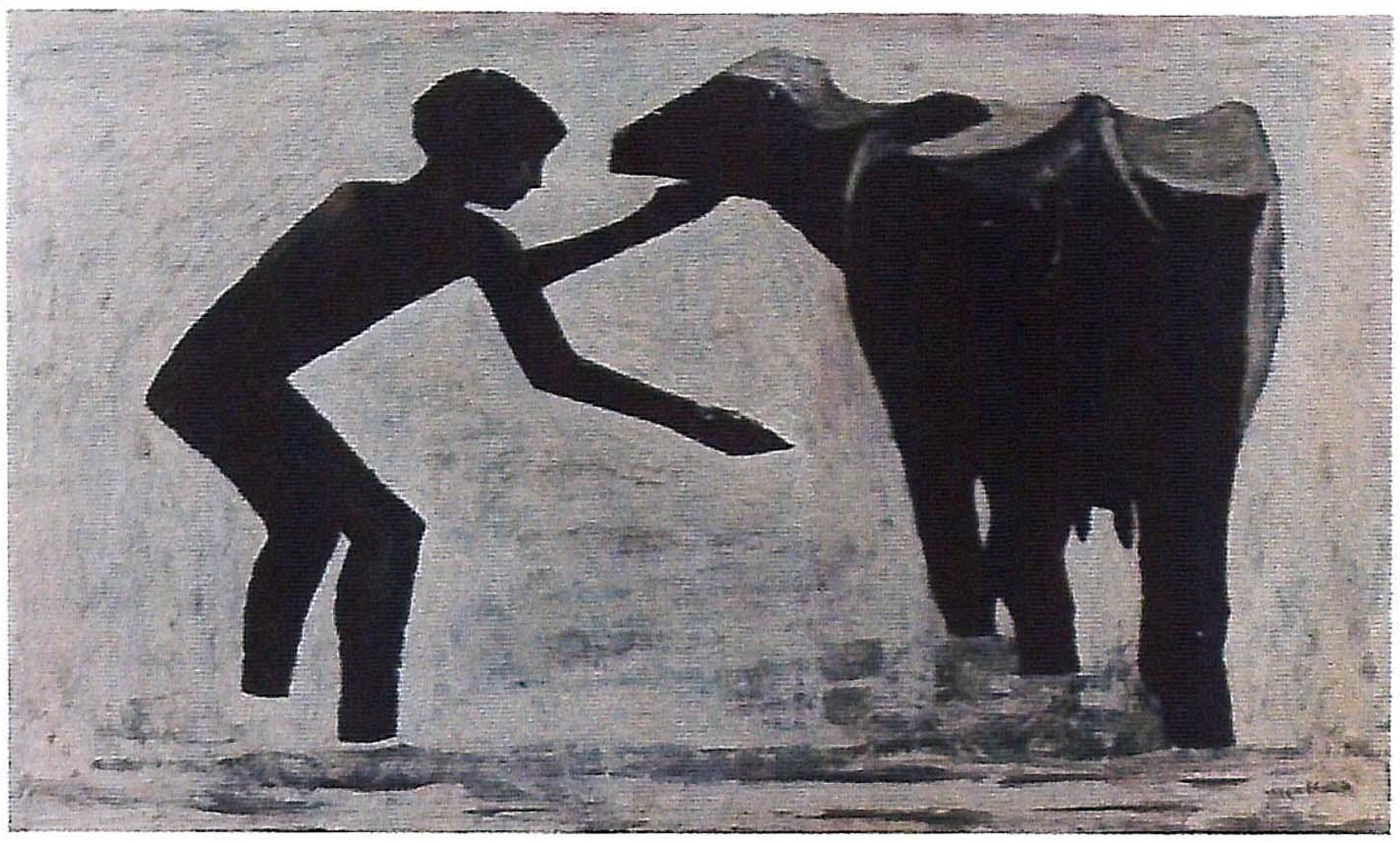
عدم إقبال الناس على اقتناء اللوحات وحضور المعارض. أعتقد أن السبب الرئيسي هو عدم وجود مكانة خاصة بالفنان في مجتمعنا. للطبيب دور، وللصحافي، والمحامي... إلخ أما الفنان فما هو؟ ماذا يبيع؟ وفي أحسن الأحوال تقتني اللوحة كديكور. هناك سبب آخر هو ضعف مستوى الدخل الفردي لدى المجتمعات العربية. الفن قيمة جمالية، والجمال وتذوقه هو مرحلة تلي في أولويات الإنفاق الأسري: الغذاء والسكن والطب والتعليم والترويح. حين يكون مستوى الدخل لا يغطي هذه المتطلبات لا تتوقع أن يقف الجمهور طوابير لرؤية معرض فني كما شاهدت منذ عامين طوابير لمعرض لمونييه عن رسوماته للورود. أقصد طوابير. وأعتقد أنني سمعت أن الزوار تجاوزوا ١٢٠ ألف زائر. وعلى العموم فأنا سعيد أنني شاهدت بعيني اللوحات الأصلية لمونييه عن Lilies. أظنه أمضى العشرين سنة الأخيرة من حياته يجرب في الفجر والظهر والمساء والليل، في الشتاء والخريف والربيع، في المطر وفي الضباب. كان يجرب ويجرب صيد تلك اللحظة التي يمسك بها وهج الطبيعة وانسجامها في الماء وعلى الجسر وفي الممرات. هذا الجهد يحتاج مجتمعا يعطي مكانة لمعاناة صاحبه.

• لقد بات علينا اللحاق بمركب هذا العصر وتصحيح الرؤية في اهتماماتنا الثقافية، كيف السبيل إلى دفع مسيرتنا التشكيلية خاصة أن الفكر الفني التشكيلي على وجه الخصوص مازال عاملا ثانويا في حياتنا؟

- نعم لا بد من اللحاق بالعصر. وقبل مائة عام لم يكن لهذه المقابلة أن تتم، ولم يكن لهذه المجلة أن تصدر. وعلى رغم كل الشكاوى والإحباطات فالمجتمع العربي برمته يتقدم إلى الأحسن، وشكرا للثروة النفطية فمن دونها كان الوضع سيكون أسوأ. إن مخرجات التعليم ليست كما نحب. في ثانوية الشويخ كان الفنان (مدرس الرسم) معجب الدوسري وحيد عصره. اليوم هناك العديد من الفنانين الكويتيين، وعلى رغم شح الإنفاق على الفن فإنهم يعملون. أما السؤال الكبير كيف نلحق الاهتمام العالمي بالفن التشكيلي فأنا لم أفكر في هذا السؤال من قبل، وربما كان المسؤولون الثقافيون أقدر على التصدي لإجابته.

• ماذا لو استعرضنا بعض أعمال المجموعة من حيث خصوصيتها وتفردها والبعد التجريبي الذي تحمله؟

- أنت بهذا السؤال تجرني لأتكلم كالنقاد وأنا لست بناقد. النقد نحن نستفيد منه لأنه يشرح ويحلل لنا، يكشف لنا مالا نكون لاحظناه. يدلنا على المنابع، والاتجاهات. وبمقدار ثقافة الناقد ورؤيته تكون استفادتنا. الأفضل أن تعطي القوس لباريها، صبحي الشاروني وربما شربل داغر أقدر على إجابة هذا السؤال، ومع ذلك أتذكر لوحة السوداني محمد نور المقيم في نيويورك. إنه يرسم الليل، أعتقد أنه يرسم الليل، وهذا صعب. ومع ذلك فقد لا يكون يرسم الليل. ولكن الأسود الطاغي على اللوحة وذاك البياض المتسلل هل هو بدء النهار؟ أم أنه نهر في الليل؟ لا أدري. وانظر إلى المغربي المخضرم محمد شبعة في الأزرق القوي فوق السواد هل هو رقش أم ورد؟ إنه تكوين أخاذ في قوة ألوانه وبنائه، والبهجوري في وجه امرأة سنة ٧٥ إذ كان، كما يبدو لي، يجرب أفانين بيكاسيو في إعادة تركيب الوجه البشري. ومحمود عبدالله في تجريب الخط العربي من منظور جديد، وقالب جديد. غير مهم أن تقرأ، المهم أن تنظر لهذا التشكل والتلوين الجديد، وانظر إلى الياباني المسلم الذي رسم الأسماء الحسنى بروح يابانية، أو الصيني الذي كتب الكلمات العربية بالطريقة الصينية. وعلى ذكر التجريب... أتذكر اثنين.. ربما لوحاتهما ليست تجريبا بالمعنى الدقيق للتجريب مثل الصرخة لمونخ، مثلا، لأن استخدام خامات جديدة أو وسائل أحدث لإظهار اللوحة ليسا هما المقصودين بالتجريب، أن تخلق رؤية لفهم الطبيعة أو للتعبير عنها وحدوث مثل هذا لدينا صعب جدا لأن ذلك يحتاج إلى ميراث عظيم لا في التلوين والحرفية فقط ولكن في الثقافة الفنية. لكني أود أن أذكرهما لأنهما أدهشاني، لأنه ليس لهما مرجعية مدرسية أو أكاديمية. مرجعيتهما ذاتية، في الحس والتعبير. الأول ياسر جراب... إنني لا أعرفه شخصيا لكني اقتنيت له خمس لوحات صغيرة إحداها السلم. انظر إلى الألوان وإلى هذا السلم الذي هو جزء من عالم، بل لعله مركز عالم هذه اللوحة، وتستغرب إلى أين يفضي هذا السلم... أو السلم يصل بين ماذا وماذا... ثم إن فكرت فقد تجد أن هذا السؤال غير مهم وتندهش من حدة الخيال في هذه اللوحة.وأدوخ في ألوانها. والآخر فتحي عفيفي: رأيته في معرض بالقاهرة هذا العام... سمعت أنه عامل في مصنع الحديد والصلب، إنه ليس التجريب الذي يرمي له سؤالك، لكن هذا الرسام لديه كثافة في اللون عجيبة على من لم يمارس أو يدرس الرسم، وكذلك موضوعاته. حين دخلت معرضه كان ابني فهد معي واتجهت عيوننا نحو لوحة «رجلان ٩٩» كان المفروض أن يرسمها الرسامون الروس أو الأوربيون الشرقيون المتأثرون بهم، ثم اقتنى فهد لوحة ضخمة للدراجة، وتبدو كما لو أنها عملت مثلا لفيلم أورسون ولز الشهير Citizen Kane، إنهما فنانان جديران بالاقتناء. أما الخصوصية فلا شيء يعدل عندي أحمد مرسي في الحصان الأحمر. والمرأة ذات الرجل الزرقاء. إنه سحر. تكوين أسطورى ستراه آلاف السنين. وفي كل مرة، ككل الأعمال الكلاسيكية، تجد فيه سحرا جديدا ورؤية جديدة والأفضل ألا أكمل فسيعتب علىّ بعض الأصدقاء مهما أطلت التذكر.



• الصبي والجاموسة ـ حسن سليمان

• هناك من يقول «إن عملية التنمية في صميمها تقوم على القدرة الإبداعية للإنسان، وعلى القدرة على التخيل والإدراك وما إلى ذلك فإذا كان على بلد ما أن يوفر مناخا يشجع كل قدرات شعبها وأن يستخدمها» هل من إشارات تريد إرسالها إلى مؤسساتنا الحكومية في هذا السياق.

- هذه مقولة صحيحة. ولقد درست نظرية التنمية في أمريكا. ومدار النظرية بناء مجتمع (إنسان) منتج، أي مبدع، أي يضيف للموجود. أقرأ أن كل أو معظم حكوماتنا تقول إن الإنسان وبناء الإنسان هما الهدف. أي إشارات لهم والقول قد سبق الفعل وربما أفرغه، لكثرة تكراره اللفظي، من مضمونه. غير أنني أنتهز فرصة السؤال لأرسل إشارة: ماذا عن اللغة العربية؟! من المسؤول عنها... مصر؟ أم المغرب؟ أم لبنان... يا حرام... إنها لغة بلا أب. من سيشمر الذراع لحمايتها؟ أشعر أنني كمن يصرخ في واد بلا مجيب!

• يقال إن الفن هو الوسيلة المثلى لمعرفة الحياة، وإن الحياة بغير جمال مملة ومقفرة لذا تقيم هذا البيت المتحفي الجميل ليحتضن تلك المجموعة النادرة لتعايشها يوميا... فهل تُبين لنا بعض تفاصيله المعمارية التي قمتم باقتراحها أنت وأسرتك؟

- بيتنا الجديد بالفنطاس لم يصمم كبيت. كان ذلك بعد الغزو العراقي المشؤوم. لم نكن نستطيع الذهاب لبنيدر في عطلة نهاية الأسبوع لكثرة الألغام والخوف على أبنائنا. فوضعنا غرفة خشبية مع ملحقاتها في أرض لنا بالفنطاس وجعلنا المكان مقر التغيير الأسبوعي. وبعد سنتين اقترح على زميل في العمل هو النجار اللبناني عدنان بواب أن يبني لي بناء عاديا بدلا من الخشب. وإذ أخذ مخطط البيت للبلدية للترخيص بالبناء، جاء من هاتفني وقال حرام تبني شاليها ثم تطور الكلام وتبرع أن يشرف على التصميم والتنفيذ... وهكذا تم بناء الطابق الأول. ثم ما لبثنا أن سمعنا اقتراح صديق بضم البلكونة للبيت، فالفنطاس بها رطوبة والتمتع بالبلكونة نادر، ثم اقترحت زوجتي إضافة غرفة أخرى. ثم إذ بان لنا البحر في الطابق الأول بنينا صالة للضيوف، ثم طابق آخر، وفي كل مرة كنا نحتار في انسجام واجهة المبنى مع متطلبات المعيشة. ولأن في الأسرة سيدات مسنات أضفنا مصعدا. وإذ عاد ابني فهد من دراسته في بوسطن طلب أن يكون للبيت ديوانية نضعها. وأخيرا يرضخ الأب للأبناء وهكذا أضاف فهد الديوانية ومعها حمام السباحة وغرفتين للضيوف... إنه بيت لم يخطط له إطلاقا. وسألت زوجتي ماذا تريدين في هذا البيت قالت «حديقة جميلة» فاجتهدت أولا لعمل حديقة جميلة، واستعنت بشركة مختصة: هي شركة الحقول الخضراء التي يمتلكها ويديرها الصديقان ناصر وعبد العزيز الهاجري وقامت الشركة بالمطلوب. وأنا سعيد بحديقتنا. لقد شارك كال أفراد الأسرة في الاختيار والذوق. ربما كان كل على هواه، وهذا مثل النظام الكوني. انظر إلى النجوم والمجرات والشهب والنيازك، كل منها في مساره، لكنها في نظام كوني واحد منسجم. التعددية كفيلة بخلق الانسجام، انظر إلى السماء. كل هذه الكواكب... انسجامها في تعدد مساراتها

• أغلب متاحف العالم قامت من خلال جهود ذاتية لأفراد، هل تفكر في إنشاء متحف تفتح أبوابه للمتذوقين ومحبي الفن؟ أو إهدائها للدولة في حال بناء متحف للفن المعاصر، فتخرج مجموعتكم من المكان الخاص إلى العام؟

- تتكون مجموعتي اليوم من حوالى ٢٣٠ - ٢٥٠ لوحة. وأعتقد أن منها حوالى ١٠٠ تستحق أن تعرض بشكل دائم ومعظمها لفنانين عرب. وفي وقت ما سأبحث مع أسرتي (الزوجة والأبناء) إمكان تحويل المجموعة التي تزيد باستمرار إلى معرض دائم. ذاك في رأيي أفضل لحفظها.

• نقترب من أبي فهد... أنت مثقف عربي ومعروف بالتزامه الفكري وله دور في خلق حال ثقافية عربية لا تنكر، كيف تجد دور المؤسسات الأهلية والخاصة في دعم الحركة التشكيلية العربية لخلق حالة متنامية في البعد الثقافي العربي؟

• لا أجدني مؤهلا لإجابة هذا السؤال. أنا أقتني لأنني أحب الفن وليس بغرض اجتماعي هو تشجيع الفنان. صحيح أنني أشتري لوحات أحيانا مجاملة وبغرض تشجيع رسام شاب، أو التزام لصديق رسام، لكن غرضي الحقيقي هو الاقتناء لإعجابي باللوحة. لا أعرف على وجه التحديد جهود المؤسسات الأهلية والخاصة في دعم الحركة التشكيلية. ألاحظ في الإمارات نشاط المجمع الثقافي في أبو ظبي لاحتضان الفنون ومنها الفن التشكيلي، وربما كان ذلك لاهتمام مدير المجمع السيد محمد السويدي بالفنون. لكن المجمع مؤسسة عامة وليست خاصة. وألاحظ في مصر حركة نشطة من رجال الأعمال لاقتناء اللوحات. كما ألاحظ ظهور محترفين يقتنون بغرض الاتجار باللوحات. كل هذه أنشطة تساعد في دعم الحركة التشكيلية. كما أنني أسمع عن جمعية الصالحية في عنيزة في القصيم (السعودية) حيث قام الأهالي ببناء معرض دائم ومحترف مجهز تجهيزا كاملا للفنانين الشبان وطبعا كعادتهم من أهل عنيزة.

• نمط وإيقاع حياتك... سلوكيات وتفاصيل أدائكم العملي... تعاملكم ومعاملاتكم... بها تفرد وخروج عن النمطية العربية المعروفة أو حتى عن رجال الأعمال... فهل تمارسون فن الحياة كفنان تشكيلي أيضا؟

- يقول الرصافي:

إن رمت عيشا ناعما ورقيقا
فاسلك إليه من الفنون طريقا
واجعل حياتك غضة بالشعر
والتصوير والتمثيل والموسيقى

إنه نمط في المعيشة. أحب الموسيقى الكلاسيكية وأسمعها يوميا دون أن أصبو لسبر أغوارها. وأقرأ الأدب، وأحيانا أكتب القصة وأقتني اللوحات. نعم أنه نمط لا بد أن كثيرين يشاركونني نمطيته، ربما ليس بالفن التشكيلي، ربما في الشعر، وربما في اقتناء الكتب، أو العزف على آلة موسيقية. إنها نمطية ما. وغيرها في الحياة ليس بالضرورة غير منتج أو غير مهم. ولا تنسى «الله جميل، يحب الجمال» ◆

www.cgi-stocks.com/index.html

موقع خاص للمقتنين، يحتوي على التحف الأثرية القديمة والمخطوطات. يتم تجديد مادته كل ثلاثة أسابيع. يضم الموقع ما يزيد عن الستين ألف قطعة معروضة للبيع، وكل القطع مكفولة بشهادات للضمان.

يقدم الموقع كذلك أماكن البيع وبيان بنموذج الطلب.

• الغناء من ضرورات العمل

بسبب موقعها الجغرافي المتميز ثغرا للخليج العربي، صارت الكويت منذ القدم استراحة للقوافل التجارية القادمة من نجد والقاصدة بلاد الشام، وكذا القوافل الدينية الذاهبة إلى مكة،الأمر الذي حولها إلى أرشيف معارف يحتوي على كل ما كان يأتي من ثقافة وفنون في كلتا المنطقتين.

وسط هذه البيئة الصحراوية البحرية، حيث درجة الحرارة القاسية، وتلاطم أمواج الخليج على الصخور، ومع ساعات العمل المضنية وعلى سطح السفن البحرية التي كانت تقوم بصيد الأسماك، وكذلك رحلات الغوص أو السفر إلى سواحل زنجبار والهند ، ظهرت الحاجة إلى الغناء بوصفه معادلا للعرق والجهد والأمل، وظلت الفنون الموسيقية المتنوعة حاضرة ومتألقة وشاهدة على غنى وتنوع التراث الغنائي البحري.

د. يوسف الرشيد - الكويت

الفنون البحرية في الكويت

تنوعت الفنون الموسيقية في الكويت بتنوع أهدافها ومناسباتها ، فمنها فنون بحرية وفنون برية وفنون البادية ومنها أيضا فنون حديثة ولو أنها نسبيا ترجع بأصلها إلى فنون شعبية، سواء كانت فنونا بحرية أو فنونا برية، ونحن من هذا المنطلق سنتحدث عن الفنون البحرية بشيء من التفصيل والوصول بقدر المستطاع إلى أصولها التي استمدت منها مقوماتها ومستلزماتها الأساسية، فالكويت بلد ساحلي ذو بيئة بحرية صحراوية يقع شمال الجزيرة العربية وعلى رأس الخليج الذي يُعتبر على مر العصور ممرا مهماً لمعبر القوافل التجارية فيما بين العراق كحاضنة للحضارة العربية إبان الدولة العباسية، والحجاز الحاضنة للكعبة الشريفة قبلة المسلمين، فمن خلال هذا المعبر الذي يعتبر نقطة استراحة منذ القدم، تمر القوافل محملة بالبضائع أو الحجاج من العراق إلى الحجاز ثم العودة إلى بغداد أو العكس، فهذه الحركة التجارية أو الدينية قد جعلت من الكويت التي سميت قبل تكوينها الحديث منذ ما يزيد على ثلاثمائة سنة تقريبا باسم القرين قد جعلت منها أرشيفا أو مخزنا - إن جاز لنا هذا الوصف - يحتوي على كل ما كان يردد من فنون في كلتا المنطقتين - بغداد أو الحجاز - فلا غرابة في ذلك، فالفنان العربي سواء كان موسيقيا أو شاعرا عندما يمر عبر الكويت قديما ثم يمكث فترة استراحته بها، لا بد من أن يترك أثرا له في هذه المنطقة، خاصة أننا نعلم بأن قبر والد الفرزدق يوجد في منطقة ضمن حدود الكويت الحالية تسمى في هذا الوقت وقديما أيضا باسم كاظمة، الأمر الذي يعطي مؤشرا مهما بأن هذه المنطقة كانت مأهولة بالسكان بشكل كثيف منذ القديم، أي أن التواصل فيما بين سكان الجزيرة العربية بشكل عام وبغداد كان مستمرا دون انقطاع، مما يثير سؤالا مهما جدا مفاده، هل من المعقول أن تختفي الفنون الموسيقية أو غيرها من المنطقتين - بغداد والحجاز - وتبقى في الكويت فقط؟ ثم هذا هو المهم . لماذا اختفت تلك الفنون من تلك المناطق وغيرها من العالم العربي وبقيت في الكويت ؟ ثم ما أسباب اندثار تلك الفنون من تلك المناطق وبقاؤها في الكويت؟ أسئلة كثيرة تطرح منذ القدم دون إجابة واضحة عنها، إلا أننا من خلال هذا الطرح سنحاول إلقاء الضوء على أسباب اندثار فنون الموسيقى العربية القديمة ولو بشكل موجز، محاولين قدر المستطاع التوفيق والربط بين أصول الموسيقى الكويتية القديمة وبين أساسيات الموسيقى العربية القديمة، وذلك استنادا إلى مؤشرات عدة تدل على أن أصول الموسيقى الكويتية تعود بأصلها إلى ما كان العرب تردده من غناء قديما.

> الموسيقى العربية القديمة بلغت أوج عظمتها
> إبان حكم الدولة العباسية،
> وعدم الاستقرار السياسي والاقتصادي
> أدى إلى ضياع الإرث الفني الإسلامي

لقد بلغت الموسيقى العربية أوج عظمتها وعصرها الذهبي إبان حكم الدولة العباسية، إلا أن المؤشر البياني لتلك الموسيقى أخذ جانب الانحدار والتقهقر ومن ثم الانزواء والاندثار بشكل نهائي عندما تضعضع وضع الدولة العربية سياسيا واقتصاديا، وذلك لأسباب وعوامل عدة كان أهمها العامل السياسي الذي بدأ بسقوط الخلافة الإسلامية للعصر العباسي الثالث (٩٥٥ - ١٢٤٨م) حيث استمر التقهقر بالنسبة للحضارة العربية بشكل عام مارا عبر التاريخ بالدويلات والدول التي قامت على مر عصور الدولة العربية.

وفي واقع الأمر، إن البحث في الموسيقى الكويتية يُشكل قفزة شاسعة فيما بين مرحلة سقوط الخلافة الإسلامية للعصر العباسي الثالث (٩٥٥ - ١٢٤٨م) والموسيقى الكويتية، فهذه المسافة فيما بين العصرين قد شكلت حقبة زمنية لا يستهان بها ويصل مداها التاريخي إلى ما يقارب من ستمائة وأربعة وتسعين عاما هي الفترة من سنة ١٢٥٨م إلى بداية ظهور الجمهوريات العربية التي بداتها مصر سنة ١٩٥٢م، ففي حالة تسليط الضوء على التاريخ العربي القديم بشكل عام، لمعرفة أصل الأسباب التي ساعدت على اختفاء تلك الموسيقى، فسنكتشف عوامل كثيرة كان لها الأثر القوي في تدني مستوى الثقافة العربية القديمة بشكل عام. وابرز هذه الاسباب ما تمثل في مرحلة ضعف الخلافة الإسلامية وكثرة النزاعات العربية القديمة للتفرد بالسلطة والهيمنة على مقدرات الوطن العربي.

فبعد سقوط الدولة العباسية نجد أن التسلسل التاريخي في حكم المشرق العربي يأخذ مجراه بادئا بحكم الدولة الطولونية (٨٦٨ - ٩٠٥م) ثم عودة الحكم العباسي (٩٠٥-٩٣٧م) ثم الدولة الاخشيدية (٩٣٧-٩٦٩م)، ثم انتقال السلطة إلى الدولة الفاطمية (٩٣٧ -٩٣٩م) حيث تخلل حكمهم سيطرة الصليبيين على بعض المناطق (١٠٩٩-١٢٨٩م)، ثم سيطرة بني زنكي (١١٢٧ - ١١٨٣م) ثم تلتهم الدولة الأيوبية (١١٧٤-١٢٥٦م).

بعد ذلك تأتي مرحلة تولي المماليك زمام الحكم في المنطقة الممتدة من الحجاز إلى مصر مارة بالشام القديم (١٢١٧-١٥٥٠) والتي زامنها في الوقت نفسه تقريبا هجوم المغول على بغداد ثم توجههم بعد الاستيلاء عليها وحرق مكتبتها إلى مرحلة الشام للسيطرة عليها ثم هزيمتهم على يد المماليك قبل دخولهم مصر.

أضف إلى ذلك مرحلة البداية في الحكم العثماني (١٥١٧م - ١٩١٨م) إلى وقت تولي محمد علي زمام الحكم، والتي كانت شبه امتداد لما كان عليه الوضع عند الحكم المملوكي من اضطراب وحروب وقلاقل وعدم استقرار، هذه المراحل من تاريخ حكم المشرق العربي والمشحونة بالقلاقل وعدم الاستقرار السياسي وخاصة في مرحلة حكم المماليك التي امتدت إلى مايقارب المائتين وسبع وستين سنة تقريبا، لكفيلة بأن تمحو ما للثقافة العربية القديمة من أثر، ثم طمس معالم الفنون الموسيقية وعلومها إلا ماندر، ثم بالتالي اختفاؤها نهائيا من المدن المتحضرة في ذلك الوقت، خاصة أن الفنون الموسيقية لا تعيش وتزدهر إلا بجو من الاستقرار السياسي والاقتصادي الذي يفتح أمامها مجال الإبداع. . فالفنون الموسيقية في التاريخ العربي كانت تمارس في قصور الملوك والأمراء، وإذا كان الملك أو الأمير مشغولا في عملية تثبيت ملكه ومحاربة أعدائها في أثناء فترة حكمة، إذن من أين له الوقت الكافي أو الطمأنينة النفسية للاستمتاع بأنغام الغناء ، خاصة أن الفنان العربي القديم كان اعتماده الكلي في إنتاجه الفني على تشجيع الملك أو الأمير له، الأمر الذي جعله ينتحي جانبا انتظارا لهدوء الأوضاع السياسية، إلا أن الأمر قد زاد عن حده وطال انتظاره إلى أن ذبل عوده وعفى عليه الزمن وأصبح في طي النسيان.

ذلك من ناحية المشرق العربي، أما عن المغرب العربي، فلم تكن دول تلك المناطق بأسعد حظا من المشرق العربي، حيث أخذت نصيبها من الحروب القبلية التي مزقتها إلى دويلات تحكمها قبائل عربية من أمثال الأغالبة في ليبيا وتونس، والدولة الرستمية في الجزائر، والأدارسة في المغرب.

ذلك ما كان عليه العرب من تشتت وعدم استقرار سياسي واقتصادي أدى في النهاية إلى ضياع الكثير من الحضارة العربية التي غطت مشارق الأرض ومغاربها في ذلك الوقت إذن ماذا عن الكويت..؟ وهل هي بمعزل عن العالم العربي؟ أم أنها شديدة الالتصاق بهذا العالم الذي مزقته الحروب والنزاعات

نقول بهذا الصدد إن الكويت أو تحت اسمها القديم (القرين قديما) لم ولن تكون في يوم من الأيام بعيدة عن العالم العربي، بل هي شديدة الالتصاق بهذا العالم، إلا أن الوضع السياسي

والاقتصادي لها في ذلك الوقت كان لها الدرع الواقي من ذلك النزاع، فالوضع السياسي كان مستقرا، أما الوضع الاقتصادي فقد كان ضعيفا جدا، الأمر الذي لم يضعها موضع الطمع من الغزاة أمثال المغول والمماليك ومن ثم العثمانيين بعدهم ، ولو أن العثمانيين حاولوا في فترة من الفترات فرض سيطرتهم عليها، إلا أن حاكم الكويت في ذلك الوقت رفض تلك السيطرة لأسباب لا مكان لها في موضوعنا هذا. ورب ضارة نافعة، فإبقاء الوضع على ما هو عليه شكل الحافظة التي حفظت ما كان في الكويت قديما من عادات وتقاليد ظل الإنسان الكويتي متمسكا بها إلى يومنا هذا، ناهيك عن أنواع الفنون الموسيقية التي ظلت دون مساس يذكر منذ ذلك الوقت وإلى وقتنا الحاضر. فما تلك الفنون ؟ وما أنواعها ؟ وهل تنسب هذه الفنون لتلك الدولة المنتهية بالفعل؟ أم أن هناك أقاويل بهذا الصدد دون دليل واضح يؤكد ذلك الانتساب؟ أسئلة ونظريات تطرح حول هذه الفكرة منذ أوائل القرن العشرين، وسنحاول الإجابة عنها قدر المستطاع، خاصة أن المراجع التي تتحدث حول هذا الموضوع قليلة جدا والبحث في مثل هذا الموضوعات كمن يبحث عن إبرة في كومة قش.

هناك ثلاث وظائف تستخدم من خلالها السفن البحرية، الأولى لصيد الأسماك، والثانية لصيد اللؤلؤ والثالثة للتجارة والإبحار بين السواحل والموانى. ففي أي وظيفة تستخدم الأغاني البحرية؟ حقيقة الأمر هناك خلط في مفهوم وظيفة ووقت أداء هذا النوع من الفنون، فمنهم من يعتقد بأن وقت الأداء يكون على جميع وظائف السفن. ومنهم من يعتقد بأن هذه الأغاني تؤدى على ظهر سفن الغوص والبحث عن اللؤلؤ فقط ، أما الاعتقاد الثالث، فهو يؤمن بأن أداء هذه الأغاني يكون على ظهر سفن السفر بقصد التجارة بين موانىء الخليج العربي وأعالي بحار الهند وأفريقيا. إذن أي من الاعتقادات السابقة صحيح ؟ لنترك الاعتقاد الأول ونتحدث عن الاعتقادين الأخيرين

أولا إن وظيفة الغوص على اللؤلؤ هي وظيفة شاقة ومتعبة جدا، ذلك إن أخذنا بعين الاعتبار أن الغواص بذلك الوقت لم يستخدم أجهزة الغوص الحديثة، بل إن الغواص يعتمد على نفسه و مقدار تحمله تحت الماء دون آلات تغذية الأوكسجين، ذلك من جهة، ومن جهة أخرى تجلي دكتاتورية القبطان وأصحاب رحلة الغوص بفرض استمرار العمل على ظهر السفينة دون توقف منذ الصباح الباكر إلى ما بعد صلاة المغرب، على أن يتخلل ذلك العمل وقفات قليلة لتناول إحد ى الوجبات، أي أن البحارة طوال اليوم منشغلون بالعمل دون توقف، ولا مكان للاستراحات خلال اليوم بطوله، الأمر الذي يجعل البحار منهك القوى ينتظر قدوم الليل كي يأخذ قسطا من الراحة. ثم إن رحلة الغوص لم تكن بعيدة عن الديار لتستخدم السفن ذات الحجم الكبير والتي تجوب المحيطات، بل هي مواقع صيد تعتبر قريبة نسبيا من الديار وفي مجال الخليج العربي فقط.. إذن لا مكان لممارسة فنون البحر على ظهر سفينة الغوص. بقي أمامنا السفن التجارية ذات الحجم الكبير والتي تجوب المحيطات، فالعمل على هذه السفن يتطلب مجموعة لا يستهان بها من البحارة، كما أن نوعية العمل ومدة الإبحار تختلف عن العمل على ظهر سفن الغوص أو سفن صيد الأسماك. أما عن مدة الإبحار فقد تصل إلى سنة من تاريخ إبحار السفينة من الميناء الأصلي، أما نوعية العمل فهو يتنوع من عملية رفع الأشرعة أو إنزالها من على صاري السفينة والبالغ عددها ستة أشرعة مختلفة الأحجام، إلى رفع المرساة إلى جر المجاديف وخلافه. هذه السفن يتحتم وبشكل أساسي وجود النهام أي المغني، وعلى ذلك يكون أجره مختلفا عن بقية البحارة بأجر ونصف تقريبا، ثم إن أداءه يتطلب مقدرة فنية تفوق مقدرة البحار العادي في أداء مثل هذا النوع من الفنون. فهو بجانب أنه يتمتع بقوة الصوت نجده يحفظ الكثير من الأشعار عن ظهر قلب، والتي تفيض بالأحاسيس التي يشعر بها كل بحار على ظهر السفينة.

أنواع وأشكال فنون البحر

تتشكل الفنون البحرية من أنواع عدة ، حيث تنسب من حيث التصنيف العلمي للفولكلور إلى أغاني العمل، وهي كثيرة الأنواع وبعدد نوعية العمل على ظهر السفينة فمن أهمها:

١.**اليامال:** هو نوع من الغناء يختص بالسرد الإلقائي.

٢.**الخطفة:** هي غناء يختص برفع أشرعة السفينة لإبحارها باتجاهات مختلفة.

٣.**الحدادي:** هو غناء نستطيع أن نصفه بغناء ترفيهي في وقت الراحة وفي الوقت المناسب.

وهذه الأنواع الثلاثة يقوم كل منها بوظيفة معينة من الضرب والغناء في حين أن كل واحد منها ينقسم إلى فروع عدة، أهمها:

اليامال: «يامال بدينة»، «ياهي يامال»، «يامالي محرقي»، يامال راكد»

وكلمة يامال هي نوع من التعبير الجماعي عما يجيش في صدور البحارة من الوجد والألم والفراق، كتعبير أصحاب اللغة، قولهم «ياهي مالي»، «وياشي مالي»، معناه كله الأسف والتلهف والحزن، وهذه تتم بواسطة السرد الإلقائي، كل بطريقة سرده ومخالفة أداء نحبه، بجر المجاديف على نمط واحد بشعر من الزهيري.

http://Archivebeta.Sakhrit.com

• البحارة يُعدون المركب لرحلة البحر

النهمة

النهمة، مصطلح عرفه البحارة بإطلاق الصفة على أغاني البحر عامة، والنهمة كما عرفها معجم «المحكم والمحيط الأعظم» تعني النهام وهو الراهن والصارخ والمصوت، كقولهم «والنهامي، الراهب لأنه ينهم أي يدعو» والدعاء في هذه الحالة ينطبق تماما على ما يدعو إليه النهام في البحر لإنجاز حالة من حالات العمل ، إلا أنها تخضع لقواعد معينة عند أدائها كالألفاظ والترانيم والاستهلالات والنحت والهمهمة.

والنهمة في أبسط صورها تنقسم إلى ثلاثة أنواع:

الخطفة

تنقسم الخطفة إلى فروع عدة مختلفة في الضرب والغناء، أهمها: «خطفة العود»، «خطفة دواري القليمي و«خطفة الجيب»، و «خطفة الكابية» و «وخطفة البومية» و «خطفة الشومندي»، وهذه المسميات تطلق على نوعية الأشرعة بحسب مقاييسها من (العود) وهو الشراع الأكبر لتنتهي إلى (الشومندي) وهي أصغر الأشرعة حجما وهذه ترتفع على (دقالة) السفينة حاملة هذه الأشرعة، كما تطلق أيضا على (الدقل) نفسه قولهم، الدقل العود، والدقل القلمي، وهكذا من كبيرها حتى صغيرها.

وهكذا أطلق البحارة من مرادفات اللغة، كل ما يتصل بأجزاء السفينة وأشرعة دقالتها وضروب أغانيها، كقول أصحاب اللغة في صفة (الدقل) قولهم، وهو دقل السفينة الذي ينصب في وسطها قائما ويقوم عليه الشراع.

وهكذا لكل خطفة شراع أو إنزال شراع من أشرعة السفينة نوع خاص من المصطلحات بجانب ما يصحب ذلك من ضرب إيقاع وغناء وتصفيق يماثل ما يقع في الزفن من هز للأكتاف وحركة الرؤوس وطرقعة الأصابع واللسان بصورة تتناسب، وحركة الضرب بالقدم وبمشاركة ما يصدر عنهم من أصوات النحب والهمهمة، لخطف الشراع وارتفاعه للمكان المناسب لدفع السفينة نحو جهة معلومة، في الوقت الذي يقوم فيه البحارة بخطف بقية الأشرعة.

الحدادي:

ينقسم الحدادي إلى ضروب عدة مختلفة في الأدوار والإيقاع أهمها: «الشبيتي»، «الياملي» «السيملي»، «جفت الشراع»، «الحدادي»، «الحدادي الحساوي»، «الحدادي الحجازي» ، «الحدادي المسروق»، «السنكني»، «الفجري»، لمة المجيب»، والحداد.

وهذا النوع من الغناء، وإن اختلفت فيه بعض الضروب وتباينت فيه الأسماء إلا أنه يشكل وحدة فنية قائمة بذاتها، تندرج تحت قائمة ما سمي بالفنون البحرية الخفيفة. هذا الضرب من الغناء يقوم به البحارة، بعد الفراغ من عمل معين لاتخاذه وسيلة من وسائل اللهو والمرح، وينقسم قسمين:

١- النوع الأول:

ما يتم بعد انتهاء العمل مباشرة لمواصلة عمل آخر، مثل السيملي والياملي، جفت الشراع، لمة المجيب.

٢- النوع الثاني:

ما هو للترويح عن النفس بعد فترة من العمل، مثل:

الفجري، السنكني، الشبيتي، وجميع أنواع الحدادي، وربما أضافوا إلى ذلك أنواعا من الغناء، مثل أغاني الصوت والأغاني الشعبية الخفيفة، وهذه كلها تعتبر من الأغاني الترويحية إذ ليس لها أي ارتباط بالعمل ذاته، وإنما يتم فيها الضرب والغناء حسب الظروف المواتية للأنس والطرب، كما أن الارتباط بين بعضها أقرب ما يكون إلى التشابه عن طريق ما يعرف بـ (التنزيلات) والتي هي استهلالات يقوم بها النهامة بمصاحبة (النحب، والهمهمة) كردود مختلفة بجانب الضرب متعدد الجنس على إيقاعات الطيران والطبول والجحال والهاون والتصفيق المزخرف.

هذا في الوقت الذي يرتبط فيه (الحدادي) خاصة بناحية الضرب الموقع في (الفن) النسائي مع ارتباطه بالنهمة والاستهلالات في غناء (الفجري) وفي الوقت الذي ينعكس فيه (الفجري) على غناء الشبيتي باختلاف بعض الضغوط الإيقاعية لارتباطه بما يعرف بغناء السنكني وهو أغان من الاستهلالات الغنائية المرتبطة باليامال الياهي مع وجود ضربات إيقاعية موقعة.

النحب والهمهمة

يطلق بحارة السفن الكويتية على الأصوات الصادرة من الإنسان في أثناء العمل كلة (نحبه)

”
الوضع السياسي في الكويت كان مستقراً
أما الوضع الاقتصادي فكان ضعيفا جداً، الامر الذي
لم يضعها موضع الطمع من الغزاة
“

وهذه الأصوات هي همهمات مبهمة يخالطها نوع من الحشرجة في صوت الإنسان تكون مرافقة لغناء النهامة في حالة جر المجاديف وخطف الشراع وغير ذلك من الأعمال التي تتناسب وهذه الهمهمات. بامتزاج أصواتهم بنغمات متتالية تعبر عن اشتراك الجماعة.

والنحب كما عرفه الأقدمون من أصحاب اللغة، قولهم «التنحيب الإكباب على الشيء لا تفارقه، ويقال نحب فلان على أمره، كما يقال نحب القوم، إذا جدوا في عملهم، وهذه تعني ما ذكره اللغويون في مثل هذه الأصوات الصادرة عن الإنسان بقولهم «الهمهمة تردد الزئير في الصدر من الهم والحزن، وهمهم الرجل إذا لم يبن كلامه.

ولقد عرف المتأخرون من أهل الموسيقى هذا النوع من تعدد التصويت «في النحبة البحرية» فأطلقوا عليه ما يعرف الآن بالاصطلاح العلمي كلمة «هتروفوني» وهو لفظ يوناني معناه الانحراف عن التصويت الواحد، ذلك أن الأداء المختلط في الأداء الجماعي لا يمكن أن يخلو من هذا التصويت (الهتروفوني) والذي هو نوع من التصويت العارض الذي يحدث عن غير قصد في أداء لحن واحد، وخاصة إذا حدثت مضاعفة الأصوات بأداء مصاحب فإن المغنين والمصاحبين الذين يجيدون الأداء يضيفون في كثير من الحالات تنويعات وتزايدات في الألحان الصوتية المصاحبة للنهامة، دون قصد وإنما استمرار لمواصلة تعدد التصويت في طريقة أداء النحب بصورة متتالية.

والنحبة في أغاني البحر الكويتية تنقسم إلى ثلاثة أنواع كل منها يقوم بنوع عمل معين:

١ - **النحب**، أو النحبة، ويقتصر استعمالها على جر المجاديف بمصاحبة غناء النهام في شتى أنواع النهمة المتصلة بغناء نهمة اليامال، بجانب رفع (الأنجر) وخطف الأشرعة.

٢ - **الحندة**، يختصر استعمالها على شد الحبال وتسويتها وانتقالها من مكان لآخر بجانب الأعمال الخفيفة التي تستدعي الغناء الخفيف والهمهمة أو إنها تأتي عن طريق مشاركة الأصوات المتبادلة، قولهم «هي ياملي» هي كلمة مشتقة من «ياهي مالي» المشار إليها وربما إلى ذلك بضع كلمات مناسبة مثل، هي يا الله، لا والله هيلي مال، آه يا ويلي، يا سيدي، يتناولها البحارة بصورة متواصلة ليخلف أحدهم بالآخر لمواصلة العمل بطريقة غنائية (هتروفونية) متداخلة دون إحداث أي خلل يلحق بأصول نغمتها والتي هي تقع بين درجتي (العراق، والدوكا) بأصوات غليظة على وزن ثلاثي، لتكون عاملا مساعدا لإنجاز ما يذهبون إليه بجانب ما تنطوي عليه هذه الكلمات من حيوية حتى لا يتسرب الملل إلى نفوسهم في أثناء جر الحبال وتسويتها بطريقة منسقة في أثناء العمل.

٣ - **الهمهمة**، وهذه تكون ملازمة لبعض الغناء للترويح عن النفس مثل غناء الحدادي الشبيتي والفجري وغير ذلك من الأغاني الخفيفة التي تتطلب غناء مفردا بجانب الهمهمة المصاحبة للنهمة بصورة متقطعة على درجة واحدة (دو) «بدال» أو غير ذلك من النغمات المناسبة التي تصاحب نوعية قرار المقام الذي يبدأ منه الغناء بطريقة بلوفونية مبسطة وهو نوع من الهمهمة المقصودة يواصل فيها

أحمد بن سلمان من أقدم وأشهر صانعي السفن في الكويت والاب الروحي لطائفة القلاليف

”
الغناء في العمل ليس بقصد الترفيه، بل وسيلة من وسائل التنظيم لحركة العمل وسرعة انجازه من قبل البحارة
“

النهام أداء الأغنية بينما تكرر الجماعة الهمهمة ترديدا ثابتا، على نوعين من الشعر المعروف بالزهيري والمويلي.

من ذلك يتضح أن كل ما يغنى على ظهر السفينة لايعتبر من تصنيف أغاني العمل، بل إن هناك ما صنف من الأغاني الترويحية الترفيهية. ولكن يبقى السؤال مطروحا !!! ما علاقة الغناء بالعمل ؟ وهل يتوجب مع العمل وبشكل حتمي هذا الغناء؟

إن وجود الغناء في أثناء العمل ليس بقصد الترفيه، بل يعتبر وسيلة من وسائل التنظيم لحركة العمل نفسها ولسرعة إنجازه من قبل البحارة، خاصة إن علمنا بأن الفنون البحرية تعتبر فنونا إيقاعية أكثر منها فنون نغمية، أي أن الإيقاع يكون غالبا على الناحية النغمية وبشكل واضح، ووظيفة الإيقاع بهذه الحالة تأخذ الناحية التنظيمية للعمل بشكل أساسي، ذلك أن الضربات الإيقاعية تأخذ في مضمونها ضربات أو دقات الساعة في نظام تتابع ضرباتها، إلا أن اختلاف الضربات الإيقاعية المسموعة عنها لدى دقات الساعة تعطي اسم ونوع الإيقاع المسموع، ونظام تتابع ضربات الإيقاع يتبعه نظام شكل العمل على ظهر السفينة

لنأخذ مثالا على ذلك:

لو تخيلنا عملية رفع أحد الأشرعة أو إنزاله من على صاري السفينة . فكيف تتم هذه العملية ؟ خاصة أن وزن الشراع يشكل ثقلا على من يتحمل رفعة أو إنزاله منفردا أو مجموعة قليلة من البحارة، حتى وإن كانت مجموعة كبيرة من البحارة فهذه العملية تتطلب توقيتا مناسبا لكل جرة من جرات حبال الشراع ولابد من توافق أيادي البحارة جميعها في كل جرة أو شد للحبال المرتبطة بالشراع، فإن اختلفت أيادي البحارة في الشد أو الجذب نتج عن ذلك الاختلاف اختلال في توازن رفع الشراع ومن ثم صعوبة رفعه أو إنزاله بشكل منتظم وسريع، إذن العملية تتطلب تنظيماجماعيا لذلك العمل، ولن ينظم الجماعة بشكل سليم غير الضربات الإيقاعية المتوالية، أي أن هذه الضربات تأخذ مكان الأعداد الرقمية . من رقم واحد على سبيل المثال إلى رقم ثلاثة أو أربعة، فلو تخيلنا رجلين، يريد كل منهما رفع طاولة أو خزانة مثلا ولها وزن يفوق قوة الواحد منهما، فسنجد الأرقام العددية توحد قوة الاثنين معا لتكون كقوة واحدة، وبالتالي يستطيعان رفع الثقل بشيء من الخفة بالوزن المحمول. وعملية رفع الشراع على ظهر السفينة تتطلب مثل هذا النظام كي تتوحد أيادي البحارة لتكون يدا واحدة في عملية الجذب أو السحب والشد، والإيقاع المستخدم من قبل البحارة يحل محل الأعداد الرقمية السالف ذكرها. فعندما يرغب قائد السفينة برفع أو إنزال أحد الأشرعة يوجه الأوامر لمساعده الذي يقوم بدوره ويأمر ضارب الطبل بضرب نوع معين من الإيقاع الذي يدلل على نوع الشراع المراد العمل حوله، فإن كان مرتفعا علم البحارة بأن هذا الشراع لابد من إنزاله والعكس صحيح، وعلى هذا النحو يجتمع البحارة حول الصاري للقيام بالعمل المطلوب حالما يستمعون للضربات الإيقاعية، فحفظهم للضربات الإيقاعية شيء مفروغ منه، فهو من متطلبات العمل على ظهر السفينة ولا بد لكل واحد منهم معرفة أنواع الإيقاعات مهما كانت صعوبته في الأداء. وبعد لحظات من اجتماع البحارة حول صاري السفينة، يرتفع أو ينزل الشراع بفضل توحد أيادي البحارة التي نظمها الإيقاع.

هذا مثال من أمثلة عدة لنوعية العمل على ظهر السفينة، وعلى هذا النحو ينجز العمل بشكل منظم وسريع

بقي أمامنا موضوع نوهنا عنه في بداية حديثنا وهو هل تلك الفنون تنتمي للموسيقى العربية القديمة أيام حكم الدولة العباسية؟ أم أنها أقاويل فقط لا غير؟ سؤال من الصعب الإجابة عنه، ولكن هناك شواهد تدل على انتسابها لتلك الموسيقى، أو بأضعف الإيمان مسميات لبعض أنواع الفنون البحرية تعود بأصلها إلى اللغة العربية. منها على سبيل المثال مسمى إيقاع (الحدادي) الذي استمد تسميته من مسمى البحر عند العرب كما جاء في معجم المحكم والمحيط الأعظم، حيث قال:

ولو يكون على الحداد يملكه :

لم يسق ذا غله من مائه الجاري

إلا أن البحار قد أضاف ياء الملكية للحداد ليصبح «حدادي» وينسب لنوعية الإيقاعات البحرية في الكويت. هذه لمحة قد تكون لا شيء بالنسبة الموضوع انتساب الفنون الكويتية للفنون العربية في التاريخ القديم، ولكنها إشارة قد تصيب أو تخطئ عند البحث في هذا الموضوع بشكل موسع وعميق، كما أن عمق تعقيد هذه الفنون وتراكيبها الإيقاعية يبعدها عن مسار أو طبيعة الفنون الشعبية كتعريف لطبيعتها عند علم الفولكلور. فالمعروف عن الفنون الشعبية بالعالم أنها بسيطة الأداء سلسة التراكيب الإيقاعية واللحنية، تبعد عن التعقيد أيا كان شكله، وبإمكان الصغير قبل الكبير أن يتعامل معها، ولكن الفنون البحرية في الكويت مع تعقيد أشكالها الإيقاعية، وتعدد أنواعها المختلفة تدلل على أن صياغتها بهذا الشكل لم تأت من إنسان بسيط ساذج لا يعرف من أمور وعلوم الموسيقى شيئا، بل هو عارف ومدرك لما يقوم به، و إلا ما استطاع أن يركب مثل هذه الأنواع من الإيقاعات الشديدة التعقيد،ناهيك عن أن أسلوب غناء النهام والتراكيب اللحنية التي يؤديها والقفزات النغمية، كلها تأخذ طابع و أسلوب أداء الغناء الكنسي للكنيسة الشرقية. ولو أن البعض ينسب هذا الأداء للنهام إلى أسلوب صياغة الألحان الهندية معتمدا في ذلك على حقيقة أن البحار الكويتي قد وصل في إبحاره إلى أعالي الهند وتعداها إلى أفريقيا. ومهما يكن من وصول البحار واحتكاكه بشعوب أخرى، فإن التأثير والتأثر لا يكون بشكل النقل الحرفي لأي فن من الفنون، بل يقتصر على استعارة جزء من فن كامل كما هو حاصل مع إيقاع السنكني والذي هو بالأصل إيقاع هندي ولكن يرافقه عند الأداء وبالطريقة الهندية نوع من أنواع الطقوس الدينية لديهم، حيث استعار البحارة هذا النوع من الإيقاع مع استبعاد الطقوس الدينية المرافقة له ، علما بأن هذا الإيقاع هو الإيقاع الوحيد المعروف بأصله، حيث استعاره البحار لمجرد استخدامه كإيقاع ترفيهي وليس له مكان بين الإيقاعات التي تنسب لأنواع الإيقاع الخاص بالعمل.

هذا رأي خاص وشخصي وليس بحثا قائما بذاته لنصل إلى حقيقة ثابتة بصدد هذا الموضوع، فالأمر يحتاج إلى دراسة وتحليل وبحث بين أنقاض الماضي ووقت لا يستهان بمدته لنصل إلى نتيجة مقنعة .. فقط حاولنا من خلال هذا العرض أن نلقي الضوء على نوع من أنواع الفنون البحرية الكويتية، مع محاولة ولو بشكل لمحة أن نلقي الضوء على إمكان انتساب هذه الفنون إلى الفنون العربية القديمة ◆

www.kuwaitmagazine.com

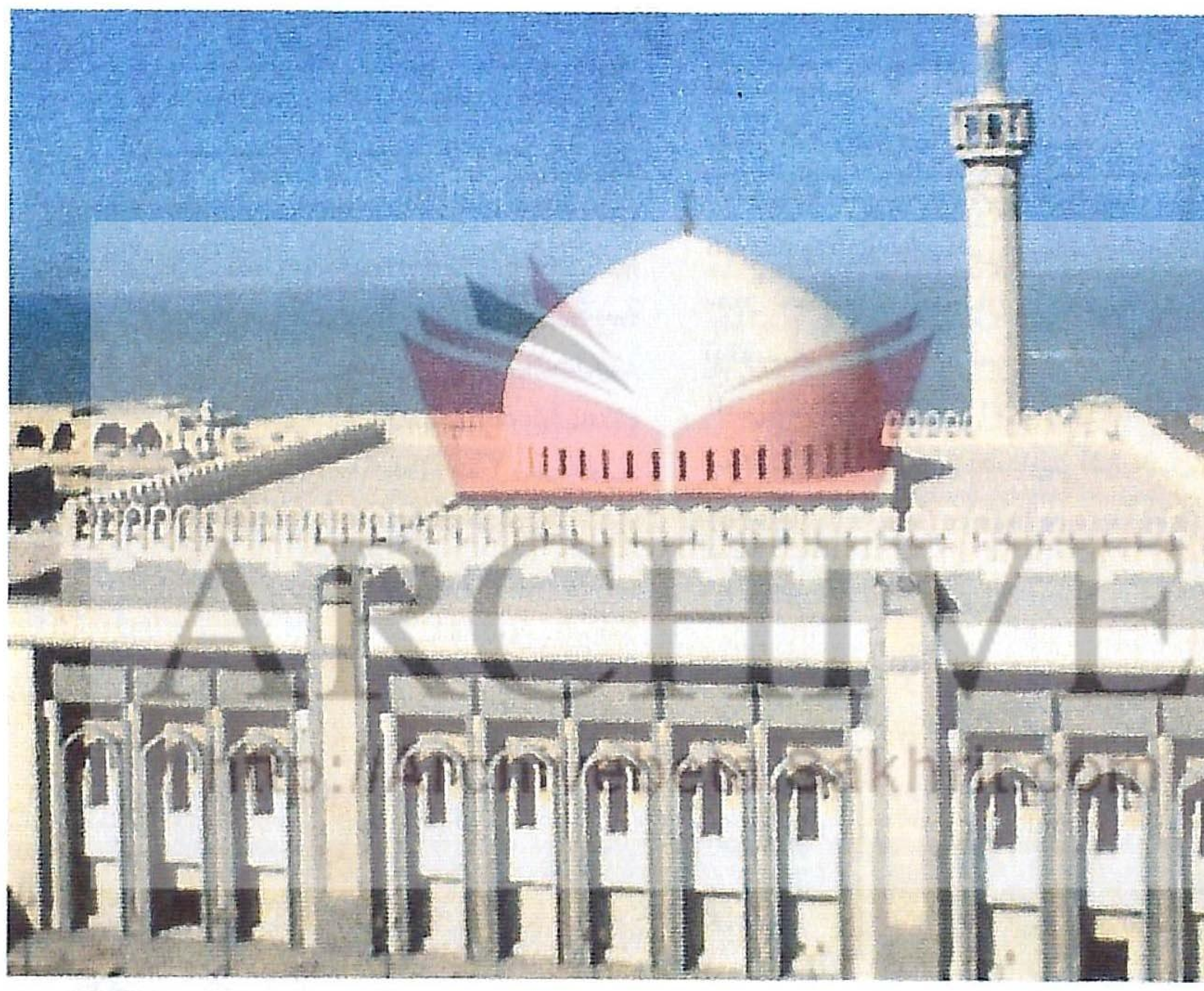
موقع يتحدث عن التراث الكويتي، يعرض الأزياء التراثية الكويتية وأشهر العادات والتقاليد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العمارة الإسلامية ومحاولات الخروج من الحصار القديم

ماستشوتس - د. ناصر الرباط

ناطحات السحاب تلاصق المباني الإسمنتية والزجاجية.. فوضى من التصاميم المعمارية انتشرت فى أرجاء الوطن العربي ، وتحولت «العمارة الإسلامية » إلى مجرد رمز معماري ورقم سري تُفتح به الخزائن لتمويل المشروعات الكبرى.لتمتلئ خزائن المعماريين بملايين الدولارات، وتمتلئ مدننا وشوارعنا ببيوت ومبان مشوهة بلا معالم أو هوية. «العمارة الاسلامية» تلك العبارة الغامضة التي همّش البعض مفهومها وحاصروها في إطارها الديني فقط، الأمر الذي جعل دراستها من اختصاص المستشرقين وليس المعماريين. السؤال الآن : ماذا نعني بالعمارة الإسلامية؟



المسجد الكبير في الكويت

العمارة الإسلامية تسمية سارت على كل لسان في الأونة الأخيرة في عالمنا العربي وأصبحت العبارة / الكود التي تفتح بها أبواب المشاريع الكبيرة ذات التمويل السخي والمسابقات المهمة ذات الجوائز القيمة. وهكذا نرى غالبية معماريينا يتسابقون لتصميم عمارة حداثية أو ما بعد حداثية ولكنها دوماً إسلامية. وصار طلابنا بالتالي يريدون دراسة العمارة الإسلامية، فهي الطريق الواعد بالنجاحين المهني والمادي، وأساتذتهم يريدون دراستها وتدريسها ونقدها وتقويمها. وشاعت الكتب والدراسات والأبحاث التي تقدم وتحلل وتنقد العمارة الإسلامية تاريخا وحاضرا. وشكلت اللجان وعقدت المؤتمرات والندوات وجلسات العمل للبحث في إنجازات وروائع وتاريخ ومضمون وروح وتطور وحاضر ومستقبل العمارة الإسلامية. ولكننا في غمرة هذا النشاط الدائم والمحموم لأسلسة عمارتنا، ماضيا وحاضرا، رغبة منا في جعلها عمارة معبرة عن هوية نرضاها لأنفسنا بدلا مما نراه حولنا من عمارة هيولية الهوية معدومة الطابع ، نسينا أن نتوقف قليلا لنتساءل: ماذا نعني ، قبل أي شيء، بالعمارة الإسلامية؟

هناك مجالات عدة للإجابة عن هذا السؤال. المجال الأول أكاديمي محايد يعتمد على البعدين التاريخي والجغرافي: العمارة الإسلامية هي مجمل المباني والمنشآت التي تحفل بها مدن العالم الإسلامي ومناطقه، بما فيها تلك التي شكلت يوما ما جزءا منه ثم انتزعتها حضارات أخرى، كالأندلس وصقلية، أو تلك التي ضمت إليه أخيرا كتركيا والبوسنة مثلا أو تلك التي لم تكن مكونا سياسيا في دار الإسلام حتى العصر الحديث ولكنها دارت في فلكه الثقافي أو التجاري قبل أن تصبح جزءا منه، مثل ماليزيا، جنوب الفلبين، وبعض المناطق الصينية والأفريقية جنوب الصحراء الكبرى، وأخيرا تلك التي لم تشكل يوما ولا تشكل اليوم جزءا من العالم الإسلامي ولكن التطورات السياسية والاقتصادية في العالم المعاصر جعلتها موطنا لمجموعات كبيرة من المسلمين المهاجرين الذين يبدو أنهم باقون فيها.

ويمتد تاريخ العمارة الإسلامية عموما بين القرن السابع وبداية القرن التاسع عشر للميلاد، أي منذ ظهور الإسلام كدين وكحضور تاريخي فعال في العالم القديم حول حوض البحر الأبيض المتوسط، وحتى عصر الغزو الأوروبي لمعظم الأراضي الإسلامية وهيمنة الحضارة الغربية الحديثة على العالم القديم حول حوض البحر الأبيض المتوسط، وحتى عصر الغزو الأوروبي لمعظم الأراضي الإسلامية وهيمنة الحضارة الغربية الحديثة على العالم كله وسيطرتها شبه الكاملة على أوجه الإنتاج الفني والثقافي كافة. ثم تعود عبارة العمارة الإسلامية للظهور كدلالة على عمارة معاصرة بعد زوال الاستعمار في أواخر عصر التحرر الوطني، أي في العقود الأخيرة من القرن العشرين تحت تأثير كل من التيار العالمي لما بعد الحداثة التي دعت للعودة إلى الاعتماد على الانتماء التاريخي للمنشأ المعماري شكلا ومضمونا، وصعود مسألة الهوية الوطنية والقومية والثقافة الإسلامية إلى سطح اهتمامات المنظرين العرب والمسلمين، ومن بعدهم الجماهير الغفيرة في الفترة نفسها واندفاعهم المحموم للتماهي معها وللتعبير عنها شكلا ومعنى في أكثر من مجال وأكثر من أسلوب.

المجال الثاني معماري تاريخاني وعاطفي بل وحتى شعبي وارضائي وإن ارتدى رداء العلمية التاريخية و هذا المجال يعتمد على ثلاثة محاور تنظيرية في تعريف العمارة الإسلامية. أولها هو المحور الشكلي الذي يختزل العمارة الإسلامية في أشكالها الأكثر رواجا كالأقواس والقباب والباحات الداخلية والأواوين والمشربيات والشادروانات، ويعطي لهذه الأشكال وظائف خصوصية إسلامية تجد مرتكزاتها ومبرراتها في فكر إسلامي موحد الجذور والمظاهر والمآرب وفي مناخ ديني واجتماعي مشترك. المحور الثاني هو المحور الروحاني الصوفي الذي يرى في التاريخ المعماري الإسلامي انعكاسا مباشرا لنظريات تصوفية تعود لأعمال الصوفيين الإشراقيين العظام من القرون الوسطى كابن العربي وجلال الدين الرومي. وهو يعتمد، من دون أي إثبات تاريخي، على فرضية أن الأفكار والمبادئ والإرهاصات الصوفية قد أثرت في شكل العمارة ومضمونها وزخرفها ووسمتها بميسم مجرد، متعال، ومكرس بالدرجة الأولى لفكرة التوحيد ومظاهرها المختلفة في التاريخ الإسلامي. والمحور الثالث هو المحور البيئي الذي يرى في الإبداعات الإسلامية، الشعبية والريفية خصوصا، ارتباطا ببيئتها وردود فعل خلاقة لمعطيات هذه البيئة من حرارة زائدة وطقس جاف وندرة في الماء والخضار، وهي في الحقيقة وان كانت العناصر المناخية السائدة في غالب مناطق العالم الإسلامي القاحلة فإنها ليست مطلقة. هذه المحاور الثلاثة تتقاطع أحيانا كثيرة لتنتج التعريف الأكثر رواجا في الوقت الحاضر للعمارة الإسلامية أي التعريف الذي يركز أولا وقبل كل شيء على الأشكال المميزة للنماذج التاريخية المشهورة وعلى بعد روحاني/ صوفي مفترض خلف هذه الأشكال لا أساس تاريخيا له وعلى استجابة بيئية عضوية للمناخ الصحراوي الحار والجاف تحديدا.

> عمارة حسن فتحي قدمت إبداعاً معاصراً رومانتيكياً، وأسست قاعدة تشكيلية وأيديولوجية
>
> العمارة الإسلامية هُمّشت وحددت بإطارها الديني فقط

هذان المجالان التعريفيان، الأكاديمي والمعماري على السواء، قاصران عن الإحاطة بالأبعاد التاريخية والمنهجية لعبارة العمارة الإسلامية. وهما يعانيان من سلسلة من السلبيات تتمثل أولاً وقبل كل شيء بارتكازهما غير النقدي على أسس معرفية لا تعكس التطورات النظرية الحديثة في تجذير أي إنتاج ثقافي ضمن سياقه التاريخي العام، وفي البحث عن تقاطعاته داخل ثقافته وخارجها. وكلاهما كذلك ولأسباب مختلفة يحدد المنظور الذي يطل منه على تاريخ العمارة الإسلامية ويؤطره ضمن بنى تنظيمية تعتمد على الانفصال والتمييز الجغرافي أو الثقافي أو الديني أو العرقي أو على خليط من هذه الأطر. وكلاهما أيضا قاصر عن إظهار الخلفيتين السياسية والثقافية لتطور مفهوم العمارة الإسلامية منذ أن ظهرت أول دراسة معمارية تاريخية لمنشأة إسلامية، (قطب منار في دلهي)، والتي قدمها المهندس البريطاني جيمس بلنت James Blunt العام ١٧٩٨)، وحتى اليوم الحاضر. وهما في نهاية الأمر عاجزان عن الإحاطة بمختلف مدلولات العلاقة المتشابكة بين المعرفة والقوة، كما طورتها ما بعد البنيوية وما بعد الاستعمارية، عن طريق تسليط الضوء على آليات تطويع البحث العلمي الأكاديمي لضرورات السياسة ومصالح الدول الآنية والاستراتيجية، وعن طريق إعادة النظر في كيفية استخدام مختلف المباحث التاريخية، مثل تاريخ العمارة والفن والفكر والأدب، في تأطير ثقافة ما وتعريفها وتقييم منزلتها في زمن محدد بما يرضي رغبة الجهة ممولة البحث مهما كانت هذه الجهة.

المشكلة الأساسية في الفهم الشائع للعمارة الإسلامية تتمثل في أنه فهم تاريخي محض يراها انتاجا معماريا محصورا ومحددا بالثقافة الإسلامية الدينية ذاتها. فهو يختزل المساهمات المعمارية غير الدينية التي انجزتها مختلف القوى الفاعلة اجتماعيا وسياسيا واثنيا في الحضارة الإسلامية إما إلى إرهاصات

تعبر عن جوهر الإسلام الديني أو الغيبي فقط، مثل تفسير القباب على أنها رمز السماء، أو المقرنصات على أنها الترجمة الفراغية للنظرية الأشعرية في تفسير الكون، أو إلى تأثيرات خارجية لا علاقة لها بالعمارة الإسلامية النقية. وهو أيضا يهمش الاندفاعات الفنية أو المعمارية المبدعة في الماضي والحاضر التي خالفت الأسس الدينية التي نسبت، حقا أم اعتباطا، للإسلام الرسمي، كتحريم التصوير على سبيل المثال أو كراهية البناء المزخرف في العصور الأولى، أو حذفت كليا من الخطاب المعماري الإسلامي المهيمن بحجج أنها لا تمثل التوجه العام للإسلام (من دون تحديد دقيق لما يقصد بعبارة الإسلام). وهو فوق كل ذلك يستثني أي إبداع معماري انجزه غير المسلمين ضمن إطار الحضارة الإسلامية وينسبه إلى مكون حضاري مغاير ومختلف، كأن نقول عمارة ساسانية من القرن الأول الهجري (السابع الميلادي) مثلا، مع ما في تلك العبارة من عنت تاريخي، أو عمارة قبطية من القرن الحادي عشر الميلادي، أو عمارة آشورية من القرن الثاني عشر، أو عمارة هندوسية من القرن السابع عشر من دون أن نلاحظ أن هذه الطرز نمت وترعرعت ضمن إطار حضاري إسلامي ساهمت فيه وتأثرت به وكان له أكثر من رافد.

هذا الفهم القاصر والمسيس لم يأت دفعة واحدة، وإنما تطور خلال فترة قرن ونصف القرن من الزمن هي فترة الغزو الأوروبي المنظم لمعظم الأراضي الإسلامية وما رافقه من هيمنة الحضارة الغربية الحديثة على العالم كله وسيطرتها شبه الكاملة على أوجه الإنتاج المعرفي والفني والثقافي فيه كافة ابتداء من بداية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين، ثم أتت الحركات الأصولية الفكرية في نهاية القرن العشرين وبداية قرننا هذا في عالمنا الإسلامي لكي ترسخ التعريف الاستعماري المنبع - ربما من دون وعي ولو أن في قبول ذلك العذر انتقاصا لإدراكها التاريخي - من خلال تركيزها على خصوصية متشددة تستثني من الثقافة الإسلامية كل أقلية مذهبية أو دينية غير مسلمة وإن عاش أفرادها وأجدادهم طوال قرون في بيئة إسلامية وساهموا في إنجازاتها الحضارية. أو بمعنى آخر أصبح المفهوم السائد والأكثر تداولا هو أن العمارة الإسلامية هي عمارة الإسلام بفرعيه الرسميين السني والشيعي وحسب.

كيف حدث ذلك؟ ولماذا هُمشت العمارة الإسلامية وحددت بإطارها الديني السائد فقط وتقوقعت داخل شرنقة زمنها المنصرم من دون كبير اتصال بواقع حضارتها وحاضرها المعاشين أو مع تطور العمارة في العالم حولها منذ مجيء الاستعمار وبداية الحداثة في القرن التاسع عشر وحتى اليوم؟

للإجابة عن هذه التساؤلات لابد لنا من العودة إلى التوجه الثقافي العام في أوروبا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، أوروبا عصر التنوير، أوروبا عصر الفتوحات والاستكشافات والاستعمار التي كان علماؤها وباحثوها يجوبون العالم في سبيل تجميع كل شاردة وواردة عن مختلف بقاعه بسكانها وطبيعتها ومواردها، ثم تبويبها وتمحيصها وإثباتها تمهيدا للاستفادة منها واستثمارها علميا واقتصاديا وفوق كل شيء استعماريا، وكذلك أوروبا التي وعت ذاتها وأدركت قوتها واستعملتها لكي تفتح العالم بالمعنى المطلق للكلمة. هذه الأوروبا نسجت لنفسها تاريخا مركبا، ملفقا أحيانا ومتعاليا وضعت نفسها فيه. في سدته ، ورتبت الحضارات والشعوب والثقافات الأخرى وفقا لعلاقتها بها على مر الزمن. ففي مجالي الفن والعمارة، وهما ما هما كحجري أساس مهمين للثقافة، نجد أن عصر التنوير قد صنع لأوروبا سلسلة تاريخية متميزة ومتصلة من بدايات مصرية مفترضة إلى كلاسيكية الأغريق والرومان إلى البيزنطيين والمسيحيين الأوائل ففترتي الروماتك والقوطية إلى عصر النهضة وما تلاه من الباروك والروكوكو والكلاسيكية المجددة (Neo-Classical) حتى العمارة الحديثة وما بعد الحديثة (Post-Modernism) والتفكيكية (Deconstructivism) وما نحن فيه اليوم من بلبلة في التسمية. وقد استبعد من هذه السلسلة كل ما يمكن أن ينسب الفضل في بعض إنجازاتها إلى غير الحضارة الغربية وفقا

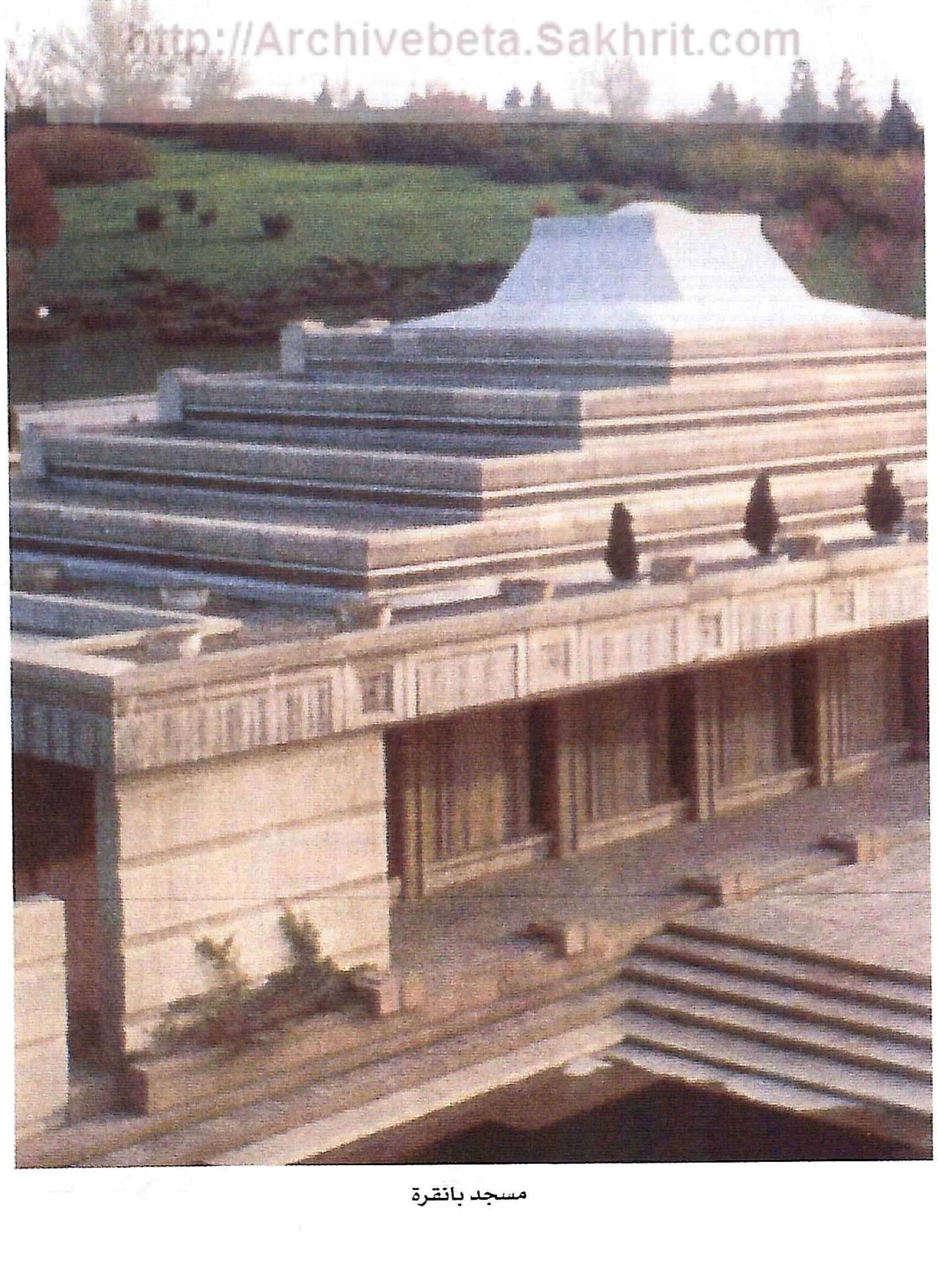
> الفهم الشائع للعمارة الإسلامية، فهم تاريخي محض يحصرها فى الثقافة الاسلامية الدينية
>
> المجالان الأكاديمي والمعماري، قاصران على الإحاطة بالأبعاد التاريخية والمنهجية للعمارة الإسلامية

لتطور معرفة أوروبا لنفسها وللآخر، سواء كان هذا الآخر معاصرا أم بائدا، مسلما أم مسيحيا أم هندوسيا أم بوذيا، شرقيا أم أفريقيا أم أمريكيا أصليا. ولم تأت هذه الخطوات دفعة واحدة، وإنما أخذت وقتا وجهدا بحثيا تركيبيا - وتلفيقيا أحيانا - كبيرين.

فالعمارات الرافدية (من سومرية وآكادية وبابلية وآشورية) والآرامية ورديفاتها الكنعانية والفينيقية قد انمحت من مجموعة العمارات المؤسسة الرئيسة، على الرغم من أن أسبقيتها إلى الكثير من الابتكارات المعمارية ثابتة أركيولوجيا وتاريخيا. وقد حلت محلها في السلسلة التاريخية الأوروبية عمارات غربية متأخرة نسبيا، أو متبناة من قبل الغرب، كالحيثيين في الأناضول والمينوين في كريت والإيونيين في اليونان القديمة، على حين حافظت العمارة المصرية القديمة على أولويتها، على الغالب بسبب من رسوخ الأدلة التي تثبت اقتباس الأغريق معظم عمارتهم منها، ابتداء من تقارير المؤرخين الأغريق والرومان أنفسهم وانتهاء بانبهار علماء الحملة النابوليونية على مصر (١٧٩٨ - ١٨٠١) بالآثار الفرعونية وتأكيدهم في موسوعتهم الشهيرة «وصف مصر» (La description de l'Egypte) على أسبقيتها في اقتراح حلول معمارية ظهرت لاحقا في المنشآت الاغريقية والهلنستية، وكذلك الحال بالنسبة للعمارتين الرومانية والبيزنطية، فقد حافظت سلسلة تاريخ العمارة على انتمائهما للعمارة الاغريقية ولكنها اجتثت كل أثر يثبت أن تفاعلهما مع العمارة الفارسية كان متبادلا ومستمرا، وأنهما قد تأثرتا إيجابيا بهذه العمارة الشرقية، وريثة العمارات الرافدية، على الرغم من وفرة الدلائل التي تثبت أن الثقافة الفارسية قد تغلغلت إلى لب المجتمع الروماني وعقر داره، وعلى الرغم من كل النماذج المعمارية والتفصيلات التزيينية التي ظهرت في العمارات الرومانية المتأخرة والبيزنطية والمسيحية المبكرتين التي لا يمكن تفسيرها إلا بقبول نظرية التبادل الحضاري والتلاقح الثقافي بين الحضارتين الشرقية والغربية. بدلا من ذلك اختصر مؤرخو عصر التنوير النقاش بثنائية متضادة مأخوذة من عبارة تنسب للأركيولوجي الألماني يوهان فنكلمان (J. Winckelmann) «روما أو الشرق» (Rom oder Orient) لتحديد العمارة - النموذج الذي أخذت عنه عمارة أوروبا المسيحية. وطبعا بقيت روما وسقط الشرق من السلسلة.

وأما العمارة في البلاد الإسلامية بمدارسها المختلفة، كسلسلة فعالة خلاقة ومبدعة عاصرت العمارة الأوروبية وترافقت معها منذ العهد البيزنطي وحتى اليوم الحاضر فقد حذفت بكل بساطة من تاريخ العمارة العام. ونتيجة لذلك، بدأت عبارة العمارة الإسلامية بالتبلور للدلالة بشكل رئيسي على إنتاج معماري محدد بالثقافة الإسلامية الدينية ذاتها. وأصبحت دراستها من اختصاص المستشرقين، بوصفهم الخبراء في تفسير الإسلام وحضارته، لا المعماريين أو مؤرخي العمارة الذين انحصر عملهم في تحليل العمارة ضمن إطار سلسلة تاريخ العمارة الغربية، ودأب المستشرقون، الذين تعودوا على التركيز على التوثيق وعلى التحليلين اللغوي والنحوي، في فحص ودراسة وتحليل وتبويب وتقدير الإنتاج المعماري الإسلامي من خلال منظورهم المعرفي مما عمق حصر دراسة العمارة الإسلامية بالإطار التاريخي والحيز الجغرافي للإسلام - الذي فرضه أساسا إسقاطها من سلسلة تاريخ العمارة (الغربية) بسبب انقطاع المستشرقين عن متابعة التطورات المعرفية والمنهجية والميدانية في تاريخ العمارة، وبسبب من تمسكهم بمناهجهم الصارمة وإطاراتهم التحليلية التي اضحت بالية بمرور الزمن والتي انعكست سلبا على اختيارهم لمواضيع بحوثهم وعلى نتائجها. ومن هنا أصبحت الفجوة بين دراسة العمارة الإسلامية، التي عزلت في محيطها المنهجي الإستشراقي، وبين دراسة العمارة واسعة جدا وصعبة الردم.

ولم تتحسن الأحوال كثيرا مع دخول أبناء وبنات العالم الإسلامي ميدان دراسة تاريخ العمارة الإسلامية. فقد تخرجت الأجيال الأولى من الباحثين المسلمين من معاهد الغرب في النصف الأول من القرن العشرين، وكان لديهم واحد من خيارين اثنين لمتابعة دراستهم للعمارة الإسلامية. الأول هو دراسة العمارة في مراكز الدراسات الشرقية، أو مراكز الإسلام أو



مسجد بانقرة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

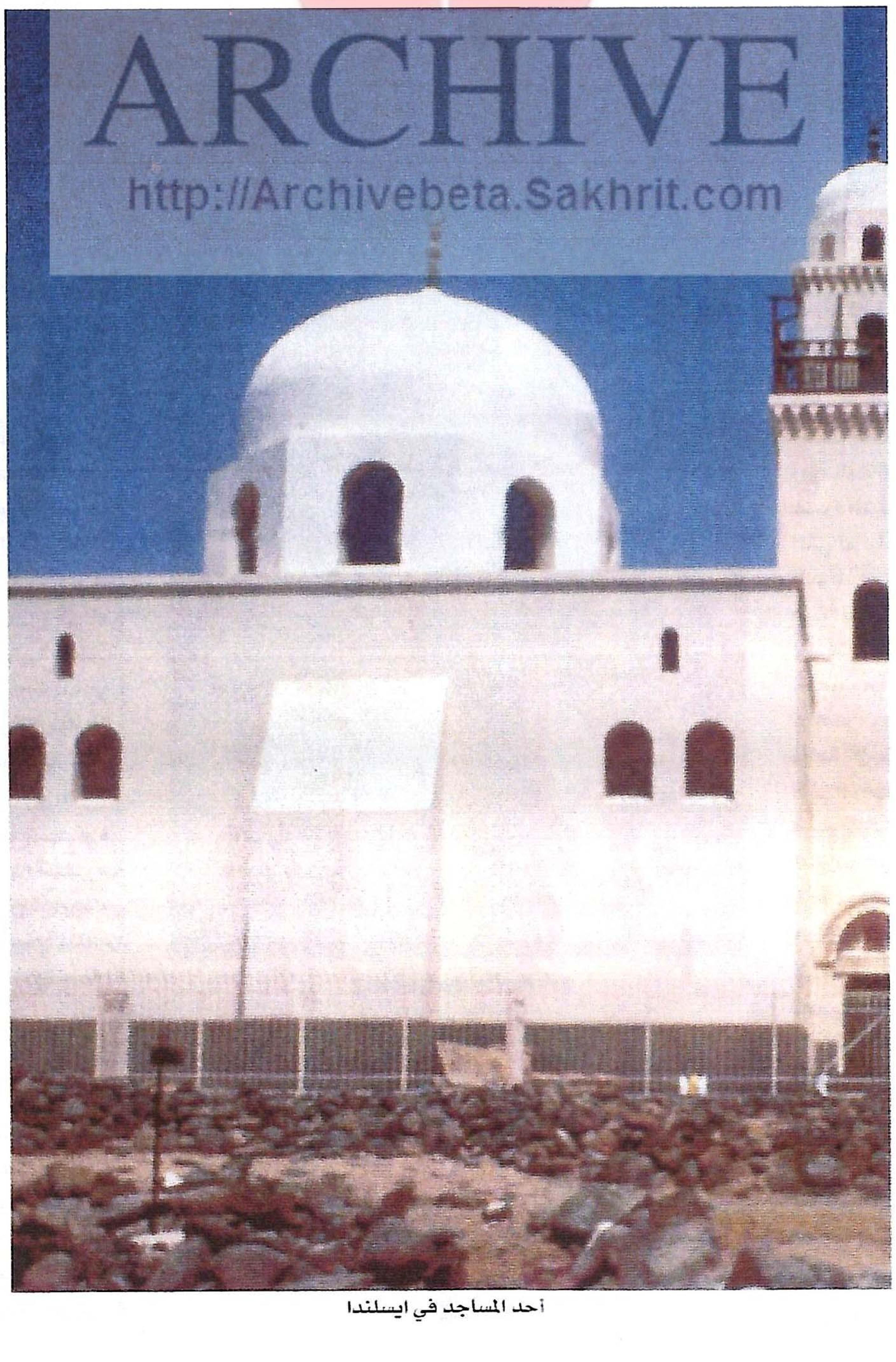
الشرق الأوسط لاحقا، في الجامعات الغربية الكبيرة والعريقة في أوروبا وأمريكا. وقد قدمت لهم هذه المراكز خلفية معلوماتية قوية تاريخيا وتوثيقيا ولغويا، وهي كلها مجالات تفوق فيها الاستشراق التقليدي الأكاديمي، ولكنها لم تؤمن لهم الحس الفني والاهتمام النقدي والجمالي أو النظرة المقارنة، التي اختصت بها معاهد الفن والعمارة وتاريخهما، ولم ترتب تواصلهم مع النظريات والفرضيات السائدة في المجالات المعرفية التاريخية أو النقدية أو عموم العلوم الإنسانية، بسبب انعزال المستشرقين عن متابعتها أساسا.

وأما الخيار الثاني فكان دراسة العمارة، فهي لم تهيئ لهم المحيط الذي يمكنهم من امتحان هذه النظريات بوضعها على المحك في مجال اهتمامهم ولا اختبار غيرها من المناهج والأساليب الممكنة للإحاطة به. فهذه الكليات كانت، أولا وقبل كل شيء، قد أسقطت تاريخ العمارة الإسلامية من حدودها المعرفية بحكم اعتمادها شبه المطلق على السلسلة التراتبية لتاريخ العمارة كما حددها الفكر الغربي. وهي ثانيا قد نظرت لعمارة الحضارات، غير الغربية، والإسلامية على رأسها، على أنها لا تفهم إلا من خلال علاقتها، الدونية، تعريفا مع العمارة الغربية. وهي بالتالي لم تلزم نفسها عناء البحث عن مناهج بديلة تستوعب عمارة كل الحضارات وتقيمها وفق منظور أرحب من ذلك النابع من خصوصية ثقافة ما، أو مناهج أخرى تعتمد نسبية الثقافات أساسا لفهم جمالياتها. وقد ظهرت آثار هذه الدراسة المحددة منهجيا ومعرفيا بعد عودة الرعيلين الأول والثاني من دارسي تاريخ العمارة الإسلامية من تخصصهم إلى مواطنهم واستلامهم لمناصبهم الجديدة في الجامعات. فعلى الرغم من إخلاص وجهد وصدق عاطفة هؤلاء الرواد الذين وقع على عاتقهم نقل فرع معرفي كامل إلى اللغة العربية والبناء عليه، فهم قد اعتمدوا فيما كتبوه من دراسات وكتب على الإطار المنهجي الذي درسوه والذي يكرس كل ما افترضته السلسلة التراتبية لتاريخ العمارة الغربية. ولكنهم على أقل تقدير أدخلوا في دراساتهم نظرات مقارنة أسست لاتجاه بحثي متواز بين تطور العمارة في البلاد الإسلامية وفي أوروبا. وأضافوا كما هائلا من المعلومات الجديدة عن التراث المعماري الإسلامي سواء عن طريق البحث في النصوص القديمة أو عن طريق التنقيب.

ولكن الأحوال تغيرت مع الصحوة الإسلامية القومية التي ظهرت أساسا كرد فعل شعبي للظروف التاريخية العصيبة والصعبة التي يمر بها العالم الإسلامي ككل وتراجع المد العروبي الذي مني بهزائم طاحنة على أيدي مستغليه ورافعي شعاراته من العسكريين الطموحين والمتكالبين على السلطة. وانتشرت دعوات دراسة تاريخ العمارة الإسلامية دراسة جديدة بهدف انتشالها من التعمية النسبية التي وقعت فيها، بسبب الاستعمار والاستشراق والعنجهية التمييزية الغربية، وإعادة تمثلها وتقديمها أساسا لعمارة إسلامية حديثة تحترم تراثها وتستلهمه، وربما تتماهى معه. وقد اتبعت بعض الجامعات في الغرب وفي البلدان الإسلامية هذه الفورة الأولى التي حصلت في سبعينيات القرن العشرين، بمحاولات جادة لترسيخ هذا الاهتمام وتأطيره من خلال تأسيس كراس أكاديمية لدراسة وتدريس تاريخ العمارة الإسلامية وإنشاء مراكز بحوث متخصصة لمتابعة هذا الاهتمام وتوسيعه وتعميقه. وقد ترافقت هذه التطورات الواعدة مع محاولات جادة في العمارة العربية المعاصرة باتجاه تطوير لغة معمارية حداثية وما بعد حداثية تستلهم التراث المعماري الإسلامي وتبني عليه. وبدأ الاهتمام يتوجه لبعض المعماريين المبدعين والرواد الذين كانوا قد بدأوا البحث في التراث المعماري الإسلامي قبل ذلك ولكن بقدر قليل من الضوضاء والشهرة والنجومية وربما بقدر أقل من التنظير. فالمعماري الراحل المبدع حسن فتحي لم ينشر كتابه المهم عن تجربته في قرية القرنة الجديدة، التي حصلت في الأربعينيات، إلا في منتصف الستينيات، ولم تظهر ترجمات الكتاب إلى الفرنسية والإنجليزية، مما أمن له سمعة عالمية وقراء في مختلف أنحاء العالم، إلا في أواخر السبعينيات. وقد قدمت عمارة حسن فتحي (التي عادت إلى جذور التشكيل المعماري في الريف النوبي والمدينة المملوكية تستلهمهما) إبداعا معاصرا رومانتيكيا قاعدة تشكيلية وإيديولوجية للكثيرين ممن اقتفوا خطه بعده والذين تفاوتوا في حساسيتهم التشكيلية ورهافة ذوقهم المعماري. لعل أكثر هؤلاء الطلاب شهرة هو المعماري المصري الحساس عبد الواحد الوكيل الذي نحى منحى تاريخانيا تركيبيا يصوغ الأشكال التاريخية العربية - الإسلامية، خاصة الفاطمية والمملوكية منها، في تشكيلات نحتية تشكيلية مبدعة وإن كانت تفتقر إلى السياق التاريخي الواضح كما في مجموعة المساجد الصغيرة التي صممها في جدة في السعودية في منتصف الثمانينيات. وليس الوكيل هو المعماري الوحيد الذي ينحت من العمارة التراثية الإسلامية أشكالا توفق بين الطرز المختلفة في تشكيلات جديدة، فهناك تيار كامل من المترجمين التاريخانيين الحديثين، يمثلهم مثلا المعماري العراقي باسل البياتي، الذي يقتبس من المباني التاريخية مباشرة في أعماله، وإن كان بعضها لا يخلو من الحساسية التشكيلية الناجحة كجامع إدنبرة في اسكوتلندا الذي افتتح أخيرا بعد تأخير طويل. وعلى الطرف الآخر يمكننا أن نميز مجموعة من المعماريين الذين أرادوا أن يوفقوا في أعمالهم بين العقلانية الحداثية التصميمية والانشائية والمعمارية من جهة والانتماء إلى التراث المعماري الإسلامي من جهة أخرى. ولعل في عمارة المعماريين العراقي محمد مكية، خاصة في جامع الكويت الكبير، والأردني راسم بدران، خاصة في مشروع جامع بغداد الكبير وجامع قصر الحكم في الرياض. والتركي بهروز شينيشي في جامع الجمعية الوطنية في أنقرة، خير الأمثلة على ذلك الاتجاه.

> ”
> **الفهم القاصر والمسيء لمفهوم العمارة الاسلامية جاء نتيجة قرن ونصف من الاستعمار الاوروبي**
>
> **المحور الروحاني يرى أن الإرهاصات الصوفية أثرت فى شكل العمارة ومضمونها**
> “

كان يمكن لهذه الاتجاهات المعمارية والأكاديمية أن تنجح في تحرير العمارة الإسلامية من محدودية خصوصية ثقافتها المفروضة عليها، وفتحها على تاريخ العالم الفني والإبداعي كعضو مساهم وفعال في التراث المعماري الإنساني المشترك لو أتيحت لها المسافة الزمنية المناسبة لبلوغ رشدها النقدي والبدء بالتنقيب في مخلفات الاستشراق التنظيرية التي حددت مجالها المعرفي أساسا. ولكن تسارع الأحداث السياسية الذي ثور الصحوة الإسلامية ووظفها لأجل غايات سياسية وأيديولوجية دعائية في نهاية القرن العشرين فعل الشيء نفسه بالنسبة لدراسة واستلهام العمارة الإسلامية. فقد تمخضت عن التثوير الإسلامي المعرفي ذاك نظريات جديدة في العمارة الإسلامية بدت ظاهرا كأنها تقدم منهجا معاكسا لنظريات الاستشراق ومتعارضا مع طروحاتها، مع أنها من خلال تأكيدها على خصوصية العمارة الإسلامية واختلافها - بسبب من تلك الخصوصية - عن عمارة كل الحضارات الأخرى، لم تأت بجديد لم يقله جهارا كل المستشرقين الذين تصدوا أساسا لدراسة العمارة الإسلامية من هذا المنظور. كل الجديد الذي جاءت به هذه النظريات هو إصرارها السابق لكل مناقشة وتحليل وبرهان على تفوق العمارة الإسلامية وتميزها - وأحيانا بشكل مطلق - على عمارات الحضارات الأخرى، تماما كما فعل منظرو العمارة الأوروبيين بالنسبة للعمارة الغربية من خلال اختراعهم لسلسلة من تاريخ العمارة نفسها. ولكن ما فات هذه النظريات الإسلامية الجديدة والحادة أن تلاحظه هو أن محافظتها على منهج السلسلة التراتبية كأساس لتأطير العمارة، وإن أعطت المركز المتميز فيها لنفسها، يدمغها بالصفة التحيزية العنصرية نفسها، ويعزلها عن الخطاب المعاصر المتحرر الذي أخذ على عاتقه تحدي مفهوم التراتبية المصنوعة والمعتمدة حتى اليوم كقاعدة لأي بحث معماري تحديا نقديا والانطلاق في مغامرة منهجية ومعرفية تنظر إلى تراث كل الحضارات المعماري على أنه تراث معماري إنساني مشترك ◆


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحد المساجد في ايسلندا

http:www.archinform.net/start.htm

يُعد هذا الموقع من أكبر المواقع الالكترونية بحسب كمية المعلومات التي يقدمها عن فن العماره، كما يقدم هذا الموقع مشاريع وخطط لمعمارين من مختلف بلدان العالم

صالح عبد الغني المطوع:

أهملنا ثروتنا المعمارية وعلينا إعادة الاعتبار لها

مدينة صغيرة، كانت الكويت، أسرة واحدة تتوزع بيوتها بين حيين هما (الشرق، والقبلة). مدينة يقوم معمار وهندسة بيوتها على البساطة، وبساطة ابن البيئة الذي تشرب سرها، كما عرف ويتقن خصائص عالمها.

بيوت الكويت القديمة كانت تُشكل وحدة واحدة، بطابع مميز، فيترك انطباعا لدى زائرها بأنه أمام حميمية قلما تخطئها العين، بيوت من طابق واحد في عمومها، مواد البناء من الطين وصخر البحر واللبن وأعمدة الخشب والشندل، بحوائط سميكة تعمل وبوصفها عازلة للحرارة، مع شبابيك مخصصة لدواوين الرجال، وبالتأكيد هي محرمة على بيوت النساء. بتاريخ ١٩٤٦/٦/٣٠ تم تصدير أول شحنة بترول من الكويت، ويومها كان بدء مسيرة جديدة، شملت جميع نواحي المجتمع الكويتي، بدءً بالانسان وانتهاءً بالبيت والشارع والحجر.

صالح عبد الغني المطوع، أحد شباب المعماريين الكويتين الذين تشربوا بيئة وطنهم، وزاوجوا ذلك بالعلم والمعرفة وها هم يطرزون شال وطنهم بقناعاتهم المعمارية.

ماجد سلطان - الكويت

منذ فترة، أثير في الكويت ولا يزال نقاش على الصعيد الثقافي المعماري حول الشخصية الوطنية للعمارة في الكويت، والبحث عن المناسب لبيئة كالبيئة الكويتية الحارة والجافة مناخياً، المحافظة اجتماعياً وقيمياً.

وخلال الثلاثين عاماً الماضية حدثت تغييرات سريعة اختفت معها أشكال العمارة المحلية للبيئة، وظهرت أشكال معمارية جديدة مستوردة أعطت مباني الكويت شكلها الحالي.

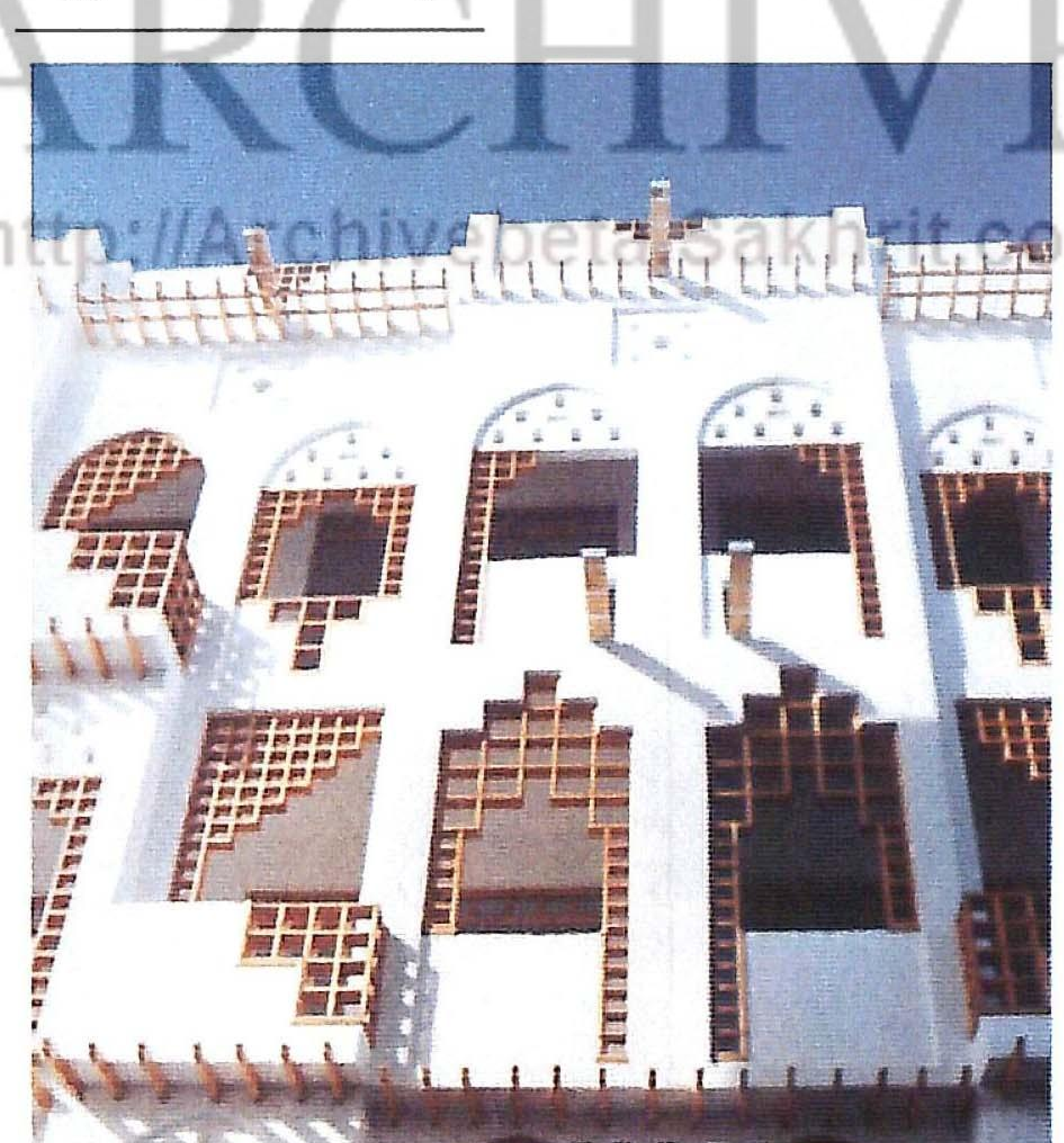
إلا أن هذه الأشكال المعمارية الحديثة لم تصمد في وقت لاحق أمام المتطلبات الأساسية لهذه البيئة.

تتالت بعد ذلك مع التطور العمراني، الأشكال المعمارية المستوردة من مختلف أقطار العالم وثقافاته حتى أصبحت الكويت حقلا لأشكال معمارية مختلفة كشفت عن واقعة الإتجاهات التائهة للوصول لعمارة بيئية كويتية تتناسب والتطورات التي شهدتها الكويت خلال العقود الثلاث الماضية.

بعد أن تهيأت لمجموعة من أبناء الكويت دراسة العمارة في عدد من جامعات الغرب والبحث عن هذه الصيغة المعمارية المحلية، تعددت الإجتهادات الوطنية للوصول إلى صيغة معمارية تتجاوب مع هذه التطلعات الثقافية للكويت، فظهرت عدد من الأبنية التي أتت متجاوبة وهذه المتطلبات الضرورية الطبيعية والثقافية.

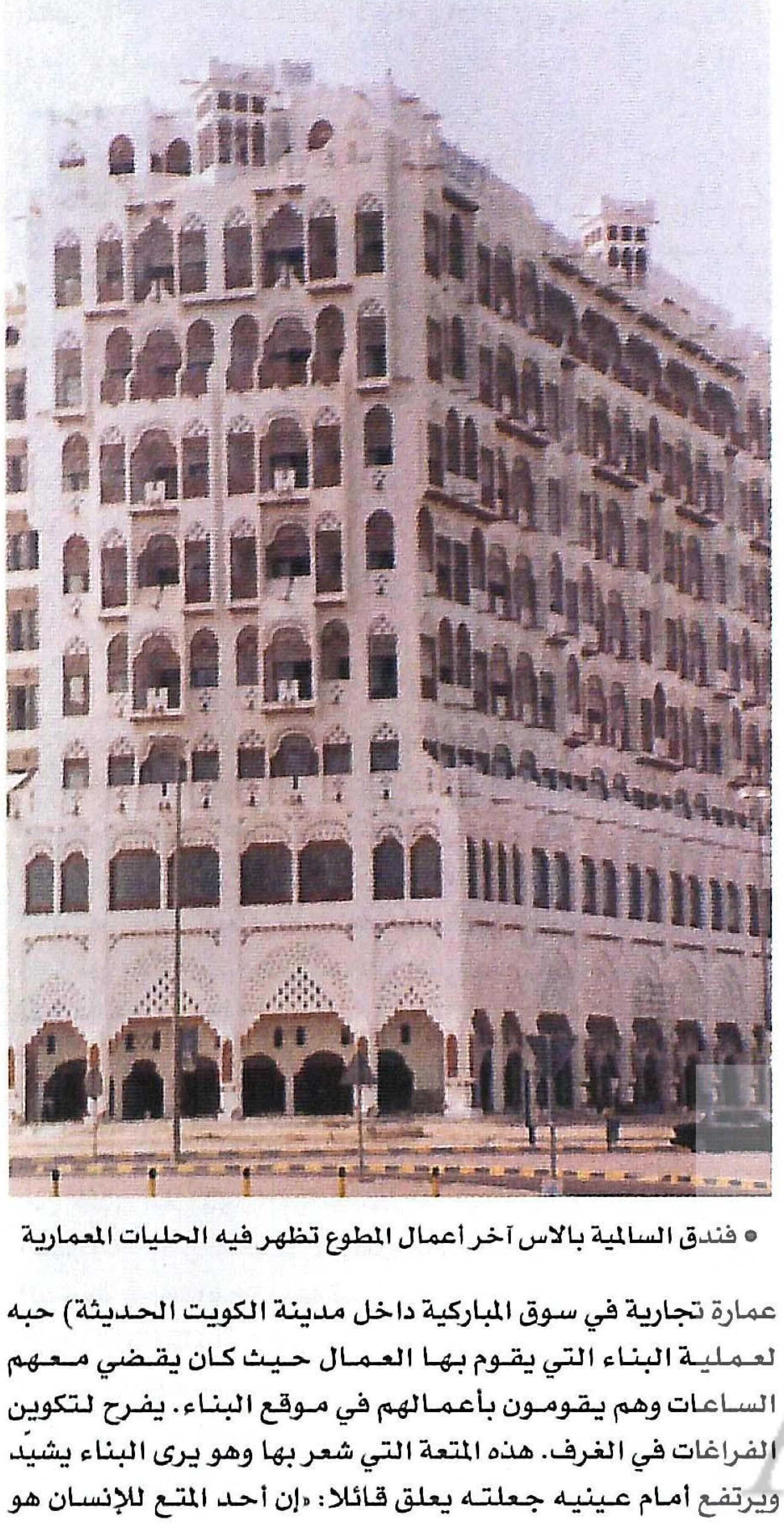
أحد هذه الإجتهادات نجده في أعمال وأبنية المعماري الكويتي صالح عبد الغني المطوع (٤٣ عاما) والتي أخذت بالإنتشار في مدينة الكويت ما بين مجمعات سكنية وفلل وأخيرا مشروعه الضخم «سالمية بالاس»، و«غز بالاس»، وقد تميزت عن غيرها من المشاريع المعمارية الأخرى، إذ تعد أحد البصمات الواضحة والمميزة والدالة عليه كتوقيع لا يخطئه الملاحظ من بين النماذج المعمارية المعاصرة التي تزخر بها مدينة الكويت المعاصرة.

ويحدثنا المطوع الذي يتكئ على عصى من الخيزران، حيث يمتلك منها الكثير ويحرص على إستخدامها في عمله، يخطط من خلالها بعض التفاصيل التي تعن له خلال معاينته للمشروع، كما كان يفعل استاذ البناء الكويتي، عن الظروف التي قادته كي يصبح معماريا أهمها مرافقته لوالده الذي عمل مقاولا من خلال شركته للبناء وسبق له بناء عدد من العمارات التجارية (حوالي ٣٦



• من تصاميم صالح المطوع

"العناصر المعمارية المحلية ذات امكانيات هائلة في إنشاء عمارة كويتية معاصرة"



• فندق السالمية بالاس آخر أعمال المطوع تظهر فيه الحليات المعمارية

عمارة تجارية في سوق المباركية داخل مدينة الكويت الحديثة) حبه لعملية البناء التي يقوم بها العمال حيث كان يقضي معهم الساعات وهم يقومون بأعمالهم في موقع البناء. يفرح لتكوين الفراغات في الغرف. هذه المتعة التي شعر بها وهو يرى البناء يشيّد ويرتفع أمام عينيه جعلته يعلق قائلا: «إن أحد المتع للإنسان هو تخيل شيء والحلم به، ومن ثم تحققه أمامه».

لقد ورث المطوع حب هذا الإنشغال من والده، لذلك ما إن انتهى من دراسته العامة في مدارس الكويت حتى سافر الى الولايات المتحدة الأمريكية لتحقيق ذلك الحب ومواصلته، ملتحقا بجامعة ميامي في ولاية فلوريدا لدراسة العمارة.

في إحدى المحاضرات التي تناولت الأشكال المعمارية للحضارات المختلفة، تعرف صالح على هذه الأشكال وقد طلب الأستاذ من طلبته تصميم منزل بناء على ما تعلموه وعرفوه من عمارة يونانية ورومانية أو مغولية مستخدمين العناصر المعمارية المختلفة وفي غمرة انشغال زملائه بتصميم المنازل تنبه صالح للعمارة المحلية التي لم يأت أستاذه على ذكرها، وعاشها صالح ورأى كيف بدأ في الكويت إهمالها بحيث لم تعد موجودة الآن في الوقت الذي غادر فيه الكويت، بمالها من عناصر معمارية مميزة لا تقل عما قدمه الأستاذ. فصمم صالح أول بيت مستخدما هذه العناصر. أعجب التصميم الأستاذ الذي عاش فترة من حياته في الهند، وقد ذكرته عناصر البيت بما كان قد شاهده هناك. وحصل ذلك التصميم على درجة الإمتياز. وقد احتوى المنزل على العناصر المعمارية المحلية التي عرفها صالح من خلال ما احتفظ به من ذكرياته وما حفزته فيه تلك المحاضرات والدروس التي كان قد تلقاها في قاعات الدراسة من إمكانيات.

و منذ ذلك الحين فكر بأن ثمة عناصر معمارية كثيرة تستحق الإهتمام والتطوير ولهذا بدأ في التفكير باستخدام هذه العناصر فيما سيقوم بعمله من تصميمات للمنزل والعمارة التي يريد تحقيقها مستقبلا. ويقول: «رأيت هذه الإمكانيات الهائلة للعناصر المعمارية المحلية في عمارة كويتية معاصرة. فالباب «بوخوخة» مثلا يمكننا عمل مبنى متكامل منه ومن عشرة أدوار».

في مرحلة لاحقة قام المطوع على دراسة نظام التهوية القديم في البيئة الصحراوية باستخدام الطاقة الشمسية وهو ما نال عليها درجة الماجستير.

وتقوم عمارة المطوع على تصور وتخيل ما كان سيفعله المعماري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القديم (الأستاذ) الذي بنى مدينة الكويت القديمة، لو إنه استمر معنا حتى الآن وحصلت له كل الإمكانيات والمواد الحديثة. ذلك أن المطوع يتصور أن ما يقوم به سيكون خيار ذلك المعماري الفطري. وهكذا بدأت أولى أعماله في الكويت.

ويرى المطوع إننا ورثنا ثروة أهملناها وقمنا ببعثرتها وعلينا إعادة الإعتبار لها. والسبب الذي جعلنا نهمل هذا الارث عدم التواصل بين عمارة الأمس واليوم اضافة الى ما حدث للكويت من تغير مفاجئ والقفزة البهلوانية التي دفعتنا الى تقليد أنماط وأساليب معمارية ليست وليدة هذه البيئة. بل إنه يرى أن مثل هذا التواصل لم يحدث في كثير من دول العالم، حتى إيطاليا التي تعد أحد أفضل البلدان في العمارة والتفاصيل المعمارية لم يحدث فيها مثل هذا التواصل مع طغيان العمارة الحداثية وعمارة ما بعد الحداثة.

ويقول مضيفا: «أحمد الله أنني وجدت نفسي أمتلك مؤسسة وأفكاراً معمارية خاصة، فمن يدري لو أنني لم أكن أمتلك هذه الامكانيات المتوفرة لي الآن هل كنت سأنفذ هذه الأفكار؟ ذلك إنه من الصعب إقناع الآخرين بمثل هذه الأفكار التي أعمل عليها، ومن حسن حظي أنني أنفذ تصوراتي بالطريقة التي أريدها ولا يأتيني مالك يفرض علي أفكاره، فالصدفة وحدها هي التي خدمتني لأقدم أعمالي هذه.

وكان صالح قد واجه في بداية عمله تحفظات من أسرته التي ورثت أعمال رب الأسرة في البناء والإنشاءات التي فاجأتها تصورات المعماري الشاب الجريء لبناء عمارة مختلفة عما هو سائد، في الوقت الذي لم تكن مستعدة فيه للمجازفة بمثل هذه المشاريع في سوق العقار الكويتي. إلا أن هذه التحفظات سرعان مازالت بعد النجاح التجاري الذي حققه نموذجه. لتنطلق بعدها مشاريعه وأعماله المختلفة.

ولكن هل سيلتزم المطوع حقا بتنفيذ تصوراته التي يعمل على تنفيذها دون تغيير. ماذا لو جاء أحدهم ليطلب منه تصورا لتصميم غير ما يقوم به من تصميمات. ومن جانب آخر ألم يشعر بالاكتفاء من هذا النموذج المعماري وبعد تطويره إلى أشكال عدة؟.

«إنني لو أردت - يجيب المطوع - أن أبني لأي كان فلن أشيد غير ما أقوم به الآن، كما لا أعتقد بأنني اكتفيت مما أقوم بعمله، وبما أنني أعمل على هذه العناصر فسأستمر عليها ولا أدري الى متى؟ فكل ما أريد عمله هو تطوير هذه العناصر المحلية والقديمة والمناسبة لنا تماما في كل مبنى وأي مبنى».

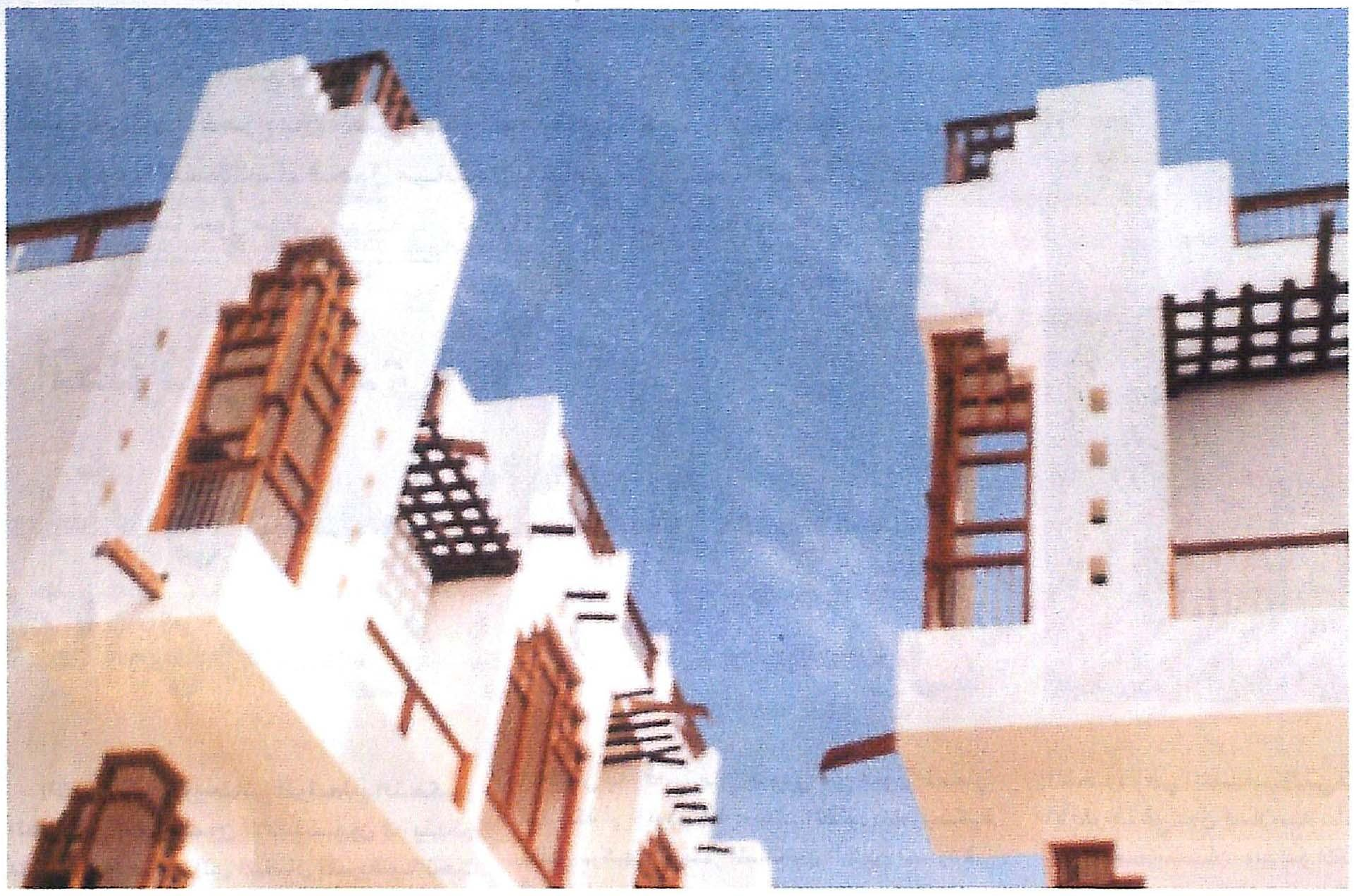
وهو على حد قوله لم يقم بعمل سوى إنه رفع البيت القديم ذي الدور الواحد ليجعله من عشرة ادوار او أكثر من أجل أن نوصل تلك الفجوة التي حدثت بين العمارة التقليدية وبين التصورات الباحثة عن عمارة ذات شخصية محلية تتناسب والبيئة الطبيعية والثقافية.

ويشير المطوع إلى رأي أحد المراقبين الذي أبدى ملاحظة نقدية حول الطريقة التي يبني بها المطوع وقد هجرت منذ أكثر من قرنين من الزمان، فهي إلى جانب انها لا تتماشى مع الإتجاهات العصرية، فإنها متعبة جدا من حيث التنفيذ.

ويعترف المطوع أن العمارة التي يتبناها أصعب من العمارة الحداثية وما بعد الحداثية التي يعتقد بكونها «ليست سوى خرسانة ومعادن نقوم بتغطيتها بالزجاج وهذا ما يمكنني عمله وأنا جالس على مكتب - على حد قوله -.

واضاف قائلا: «بالمناسبة يمكن للواحد أن يقصد في البناء الكويتي الحديث هناك البيت البسيط كما أن هناك البيت الذي يتناسب والمداخيل العالية».

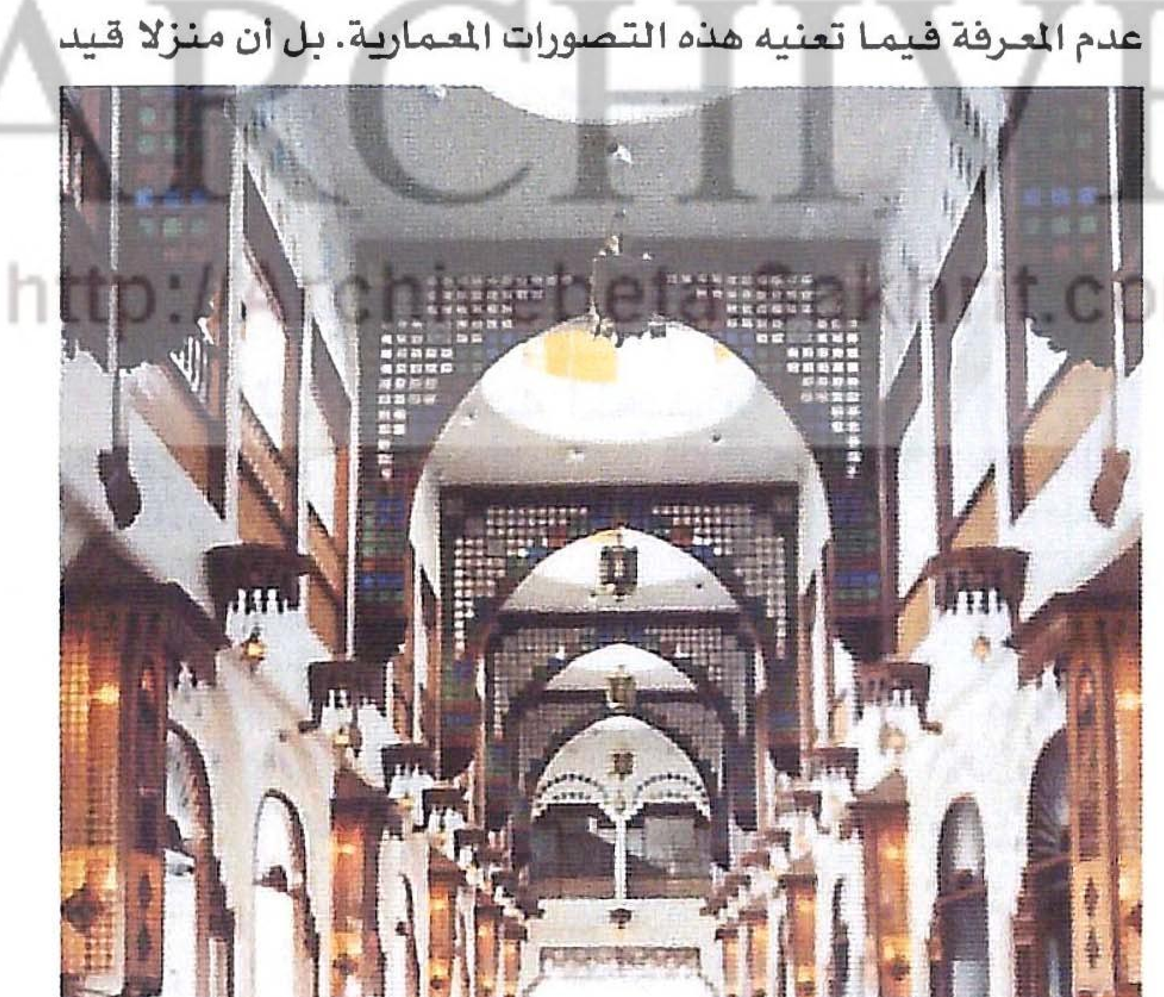
وكثيرون ممن تشبعت عيونهم وذائقتهم من أشكال وأساليب العمارة الحديثة المتنوعة وانفصلت قيمهم وذائقتهم الجمالية عن العمارة المحلية القديمة التي يظل التعلق بها أمرا حنينيا يبعث على الارتباط بها يجدون كما في أمور كثيرة أن الزمن قد تجاوز هذه الأنماط ومفاهيمها ونظرياتها. فالزمن هو لهذه الأساليب والطرز المعمارية التي يتسابق أهل الكويت على نسخها من الآخرين والتي تناسب جماعات ميسورة يمكنها أن تنعم بآثار هذه الثروة المادية أو حتى أشكالها. فلا يمكن لأجيال تعيش كل إمكانيات الحضارة المعاصرة أن تعود لتسكن المنازل نفسها التي خرجت منها قبل أكثر من خمسين عاما، دون أن تدرك ما لتلك البيوت القديمة بأفكارها وأسلوبها من ارتباط طبيعي وثقافي بالبيئة وناسها وما



• السكن الخاص بالمطوع

هذه الحماسة للأشكال المعمارية الجميلة بأشكالها المنتشرة في ضواحي الكويت سوى نموذج لما تعيشه الكويت من إرتباك حول تطلعاتها الحديثة وما ينبغي لها من عمارة.

لقد أثارت أعمال صالح المطوع الناس بتساؤلات أغلبها نتيجة عدم المعرفة فيما تعنيه هذه التصورات المعمارية. بل أن منزلا قيد



• بهو فندق السالمية بالاس

"أمتلك مؤسسة وأفكاراً معمارية خاصة،لذلك فأنني أنفذ تصوراتي بالطريقة التي أريدها"

الإنشاء في ضاحية البدع وضع له أبراج عليها أشجار نخل أثار سخرية من وجود نخل على سطح منزل.

ويقول: «هذا كلام أتفهمه، فأغلب من يبدون ملاحظات مثل هذه لا يعرفون ما هي الفكرة من وراء هذه التصاميم ويعتمد هذا على خلفياتهم الثقافية».

ويضيف: «أنني أعتقد أنه طالما كان الواحد يحيا بيننا فلن يحظى بالتقدير وهذه ظاهرة، فيما يبدو، هي جزء من طبيعة الإنسان، ولكن حين يتوفى فقد تجد هذا التقدير فالناس لا تحسد الميت».

والمطوع الذي بدأ منذ الثمانينات يضع بصمته المعمارية في مدينة الكويت، يعرف هذا جيدا، ويدرك أن ما يقوم به قد أثر على السياق المعماري المحيط الراهن وسيكون جزءا من المستقبل ◆

بطاقة

- صالح عبد الغني المطوع مواليد ١٩٥٧/٤/١٦
- حاصل على بكالوريوس العمارة من جامعة ميامي - فلوريدا - الولايات المتحدة الأمريكية.
- ما جستير في العمارة من الجامعة نفسها عن إستخدام نظم الطاقة الشمسية السهلة لبناء المباني المريحة في الكويت ١٩٨٢.
- عمل ببلدية الكويت في الفترة من ١٩٨٣ - ١٩٨٧.
- بنى أول أعماله مجمع شقق في ضاحية سلوى السكنية.
- له أكثر من أربعين بناء ما بين «مجمعات سكنية وتجارية - منازل - فنادق» موزعة في بعض مناطق الكويت.
- له كتاب «تاريخ العمارة في مدينة الكويت وتأثيرها على المعماري» ١٩٩٤.
- صدر كتاب عن أعماله «صالح عبد الغني المطوع رؤية جديدة في الكويت» تأليف غودفري غودوين ١٩٩٧.

http://search. gallery. yahoo.com/p=kuwait

يحتوي هذا الموقع علي صور عديدة عن مدينة الكويت وضواحيها كذلك صورا عن العمارة في الكويت.

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

انطونيو جاودي فنان إسباني سكنت روحه الحضارة الإسلامية، فنحت البيوت في الجبال وجعلها تُشع بالروحانية. ابتعد عن التصاميم المعمارية الباردة الخالية من الحركة والروح، فمزج بين الفنون القوطية وفنون المعمار الاسلامي المعتمد على المشربيات والفسيفساء فحول مبانيه الى عامل من السحر الجمالي. فاتهموه بالجنون عندما حوّل مباني مدينة برشلونة التجارية إلى تحفة معمارية إسلامية.

مدريد - د. طلعت شاهين

• جانب من حديقة «جويل» العامة

أنطونيو جاودي

عشق المعمار الإسلامي.. فاتهموه بالجنون

التعبير الروحاني المرتبط بالتفكير الصوفي للمسلمين الأندلسيين لم يندثر برحيل بعضهم إلى شمال أفريقيا تحت ضغوط وقهر الملوك الكاثوليك، ومحاكم التفتيش التي تعقبتهم حتى آخر الأرض، بل بقيت الحضارة الإسلامية جذرا أساسيا من جذور الثقافة الإسبانية المعاصرة، انتبه إليه الكثير من الكتّاب والفنانين، منذ أن كتب «أمريكو كاسترو» مذكرا بالروح العربية الإسلامية التي تسكن الفرد الإسباني، التي تبدو واضحة مهما حاول إخفاء هذه الرابطة، فإنها لن تنمحي وستظل، لأنها علاقة روحية تجلت في تأثيراتها في الحياة اليومية والعادات والتقاليد، ودخلت إلى الكتابة والعمارة، وكما يقول الروائي الإسباني المعروف «خوان غويتيسولو» فإن أبرز ممثل في الفنون والعمارة المعاصرة لهذا التأثير الذي لا يمحى هو المعماري الفنان «أنطونيو جاودي» (١٨٥٢ - ١٩٢٦)، ذلك الفنان القطالوني الذي عشق المعمار الإسلامي ووجد فيه عبقريته المفقودة.

حوّل جاودي العمارة في برشلونة مع نهايات القرن الماضي وبداية هذا القرن إلى شكل معماري يختلف عن باقي إسبانيا، فقد كانت مدينة برشلونة العاصمة الاقتصادية لإسبانيا طوال عصور عدة حقل تجاربه، سلمه أغنياؤها قيادهم في اختيار شكل البيوت والقصور التي يسكنونها، ولم يتذمروا إزاء الغرابة التي أبداها البعض لما بناه المعماري العبقري الذي اتهمه بعضهم بالجنون، وقد كان مجنونا بالفعل، ولكن بجنون العبقرية الجميل، الذي لم يأتِ من فراغ، بل كان عن علم وعشق لطرز معمارية عدة، سادها الإسلامي بمراحله المختلفة، والممزوج بالأشكال الطبيعية التي شاهدها خلال رحلاته الكثيرة إلى الشرق.

فقد كانت إسبانيا في ذلك الوقت تبحث عن هويتها الفنية مع نهايات القرن الماضي في مواجهة الحركات الفنية الجديدة في النمسا وإنجلترا اللتين كانتا تنافسان إسبانيا موقع الصدارة، فقد بدأ جاودي البحث عن شكله المفضل بعيدا عن تلك الفنون الباردة التي تعتمد الخطوط المستقيمة الحادة، بينما كل شيء في الوجود يبدو انسيابيا، لذلك قرر أن يستفيد من فنون عدة ليصنع الفن الخاص به، فاستفاد جاودي من فنون العمارة المدجنة أو «الموديخار»، تلك الفنون الموريسكية التي تركها آخر المسلمين الذين بقوا في إسبانيا، وقام بالمزج بين الفنون القوطية وفنون المشربيات التي توحي بالغموض، والفسيفساء الإسلامية الرشيقة الألوان، وفن الزخرفة العربي «الأرابيسك»، الذي يعتمد على المتتاليات الهندسية في صياغة «حليات» مضفرة بالأشكال النباتية، التي تعطي منظورا روحانيا، وتتداخل فيها الحركة كأنها تصعد باتجاه الروحانية العليا التي لا نهاية لها.

ويكتمل التأثير الإسلامي في عمارة جاودي في بيت «باتيلوو» الذي يقع في شارع جراثيا أحد أكبر شوارع مدينة برشلونة، فقد استخدم في تشكيل هذا البيت كل ما استطاع نقله من العمارة الإسلامية، حتى بدا البيت يشبه عمارة المساجد في جوانب عدة منه، وبما يشبه الجبال المنحوتة في الصخر التي تمتد مترامية الأطراف في دول إسلامية عدة كما هي الحال في أفغانستان، ويبدو المكان في معماره الخارجي منسابا لا تحده الخطوط الحادة، كما هي الحال في المعمار الحديث البارد الذي لا روح فيه، وعلى الرغم من أنه اعتمد بشكل أساسي في البناء على الكتل الخرسانية، فإنه أدخل على هذه المادة الباردة جزيئيات السيراميك المعشق والخزف والفخار على الجدران لكسر حدة استقامتها، والزجاج الملون للنوافذ غير المستقيمة، وأضاف إليها الألوان الهادئة.

> ظل ٣٤ عاما يبني في معبد العائلة المقدسة الذي منحه المجد واللعنة
>
> بيت «المحجر» متحف كامل لا يوجد به حائط شبيه بالآخر

أما أجمل إنجازاته، ذلك البيت الضخم المعروف في برشلونة باسم «المحجر Al arerdep» فإنه يشبه متحفا متكاملا، لا يوجد فيه حائط شبيه بالآخر، ولا حجرة شبيهة بالأخرى، حيث أخضع المعمار ليديه، فبدا كما لو كان بيتا منحوتا في الصخر الصلد القوي، وبدا الشكل الخارجي غير مستوٍ حيث تتعرج الحوائط بالتجويف أو التقعير، من خلال فجوات متناغمة كأنها سيمفونية لموسيقى مرئية، وقام بتصميم المداخل الحديدية على هيئة أوراق الأشجار وأفرعها بكل تفاصيلها الدقيقة متفاديا الأشكال البشرية تماما، وبدا السطح كأنه قمة جبل أكلته عوامل التعرية، تبرز منه ما بين حين وآخر مداخن على هيئة نتوءات طبيعية.

أما حديقة «جويل» العامة الشهيرة فإنها متحف آخر في الهواء الطلق للمعمار الإسباني المعاصر، الذي أصرّ جاودي على أن يكون طابعه إسلاميا بشكل كبير، فالحديقة عبارة عن جدران عالية تشبه الحدائق المعلقة، تستند إلى أعمدة منحوتة على هيئة جذوع أشجار النخيل الطبيعية بكل تفصيلاتها، وحافلة بالتعاريش والأيائك التي تبدو على هيئة «تعاريش الأعناب» أيضا بكل تفصيلاتها الدقيقة.

ثم هناك رائعته التي جلبت عليه السخط، كما كانت سببا لمجده الذي تحدى العالم والزمن، وهو بناء «معبد العائلة المقدسة» الذي لا يزال بناؤه غير مكتمل حتى الآن، على الرغم من أنه بداه العام ١٨٨٢ وظل يعمل فيه حتى وفاته العام ١٩٢٦، ويعتبر هذا البناء مثالا في استخدام الأدوات الطبيعية في الإضاءة الداخلية والخارجية، وفن توزيع الصوت، وفتحات التهوية التي تغني عن كل الأدوات الحديثة في هذا المجال، وقال عنه الروائي خوان غويتيسولو في برنامج تليفزيوني خصصه للحديث عن جاودي: «إن هذا الأسلوب استوحاه العبقري الإسباني من العمارة العربية الإسلامية، وإنه لا يمكن أن يجادل أحد في ذلك، فالفنان يعرف تماما أن جذور ثقافته عربية إسلامية، وأنها الأساس في إعلان التفرد للشعب الإسباني عن غيره من الشعوب الأوروبية الأخرى» ◆

• «بيت باتلو» أحد تصاميم جاودي

http:www.abc.net.au/architecture
موقع عمارة، يقدم الافكار المبتكرة لمعماريين عالميين، وكذلك مؤسسات معمارية ومعلومات أخرى عن العمارة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أخيراً الإنترنت عربية !

عجيب يحطم الحاجز اللغوي!

ترجمة فورية من الإنجليزية إلى العربية لأي موقع ويب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

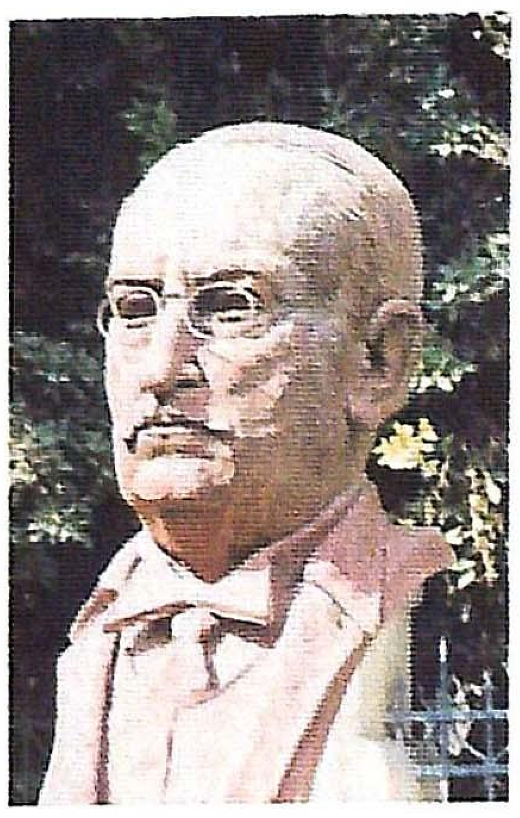
ajeeb! عجيب

www.ajeeb.com

...الإنترنت عربية !

e-mail info@ajeeb.com

شركة صخر لبرامج الحاسب



متحف محمد محمود خليل واحد من أهم المتاحف في مصر.
وهو في الأصل قصر لصاحبه، جمع فيه مختارات من كنوز الفن العالمي، ثم وهبه مزاراً ومتحفاً للمتذوقين.
محمد محمود خليل، واحد من اثنين تدين لهما حركة الفنون في مصر الحديثة. الأول هو الأمير يوسف كمال الذي انشأ مدرسة الفنون الجميلة. أما محمود خليل، فقد وهب نفسه وماله لاقتناء الأعمال الفنية ورعاية الفنانين.
في منزله.. (قصره).. متحفه.. تتجاور اللوحات والعصور، تصرح بأن للرجل فضل كبير في عالم الفنون، ليس في مصر فحسب، بل في العالم أجمع.

عبده عرفه علي - مصر

متحف محمد محمود خليل

لوحات أعظم الفنانين في قصر على النيل

متحف محمد محمود خليل باشا من الخارج

أمام عظمة المكان وجمال مقتنياته نقف بصمت، فالصمت في حرم الجمال جمال.

وفي الوقت الذي يملأ الإعجاب فيه عيوننا بلوحات وتحف نادرة يضمها متحف محمود خليل وحرمه، فإن نفوسنا تفيض إكبارا لذلك الرجل الذي عشق الفن وأنفق عليه بسخاء، ومن جراء تآزر ذلك العشق السامي للفن والذي عرف به محمود خليل وهواية زوجته إميلين هيكتور باقتناء الروائع التشكيلية والتحف الفنية ولد هذا المتحف الذي يعد من أروع الثروات الفنية في مصر.

وتبقى روحا محمود خليل وزوجته أسمى وأعظم حيث تنازلا وبطيب خاطر عن هذا المتحف لشعب مصر لقيمته الفنية التي لا تقدر بثمن.

وبين عظمة لوحات ديلاكروا ورينوار وفان جوخ وأعمال رودان وغيرهم من كبار فناني العالم كانت جولتنا في رحاب متحف محمود خليل.

أمام البوابة الخارجية للقصر، شيدت على النيل لوحة من الرخام البارز بالخط الكوفي العريض تستقر وسط فسقية من المياه تبرز منها لوحة بفخر واعتزاز «متحف محمد محمود خليل وحرمه» باللغتين العربية والإنجليزية.

ترفع رأسك فيفاجئك البناء جاثما، وقادما نحوك من عصر مضى، تفصلك عنه حديقة موشومة بنخيل ملكي باق من زمن صاحبه، والحديقة على الطراز الكلاسيكي بها أعمدة نور لها أبهة قديمة.

تبدأ الحديقة بمحور رئيسي من شارع الجيزة حيث يتجه نحو مدخل القصر، ومحور فرعي يتجه ناحية تمثال صاحب القصر.

نخطو ناحية التمثال ويداخلنا قدر من حنين الاكتشاف، إلى عصر منتفض بجلال هؤلاء الذين أحبوا الفنون يوما واقتنوها، منتزعين إياها من أزمانها وأوطانها، وقدموها - تلك التحف واللوحات والتماثيل النادرة - إلى شعوبهم منحا لا ترد. هؤلاء رعاة الفنون في النصف الأول من القرن العشرين، ومنهم صاحب التمثال بشاربه التركي وطربوشه المميز، وبسمته الغامضة الصارمة، الذي حلم يوما بأن يقيم متحفا على غرار «اللوفر»، والذي جمع أعدادا لا تحصى من اللوحات والتماثيل النادرة.

لقد شيد متحف محمد محمود خليل في العام ١٩٢٠ وافتتح بإنجازه الجديد في أكتوبر ١٩٩٥، وبعد نصف القرن من وفاة صاحب القصر أمكن تحقيق وصيته بتحويل قصره إلى متحف فني يحتوي على روائع الفن، واحتفل بافتتاح المتحف في احتفال بهيج حضره كل عشاق الفنون الجميلة في مصر، وكان لافتتاحه صدى عالمي اهتمت به كل الأوساط الفنية على المستويين المحلي والعالمي.

كان البناء يبدو مثل قلعة بطرازه الفرنسي «الأرديكو» بضلعين بارزين لكل ضلع شرفتين، واحدة مشغولة بالحديد والأخرى بعرائس تجريدية إيطالية، فيما يلوح الدور الثالث مزيّنا بعقود منقوشة بزخارف، والواجهة الشرقية للقصر والتي تطل على النيل بطراز «أرنوفو» الذي ظهر بفرنسا في العام ١٨٧٥.

نخطو على ممر من رخام يحيطه العشب والنباتات المزهرة لنقف أمام البوابة الخارجية للقصر ننتظر الإذن بالدخول لنجوب عصر الفن حيث تتواتر الصور والتحف ناطقة بلغة الفنون الجميلة.

لوحة للفنان «جوجان»

لكن لم العجلة؟!

نحن لم نعرف بعد صاحب القصر، ولم نعرف ايضا عصره.

ترتبط حركة النهضة في مصر منذ أواخر القرن الماضي بمدى اهتمام الحاكم، وطبقة الأغنياء بالعلم والفنون، وهذه حقيقة اكدتها حركة تطور الفنون في مصر.

فمنذ إرسال البعثات الأولى التي أرسلها محمد علي إلى فرنسا، وتبني حفيده إسماعيل فكرة إعادة صياغة مصر لتكون قطعة من أوروبا باستيحائه فكرة الحضارة الحديثة عبر البرلمان، والأحزاب، وفتح المدارس الحديثة، وطرز العمارة، وتبني افكار التنوير، والاهتمام بنشر الثقافة من خلال الجرائد والمجلات والترجمة.

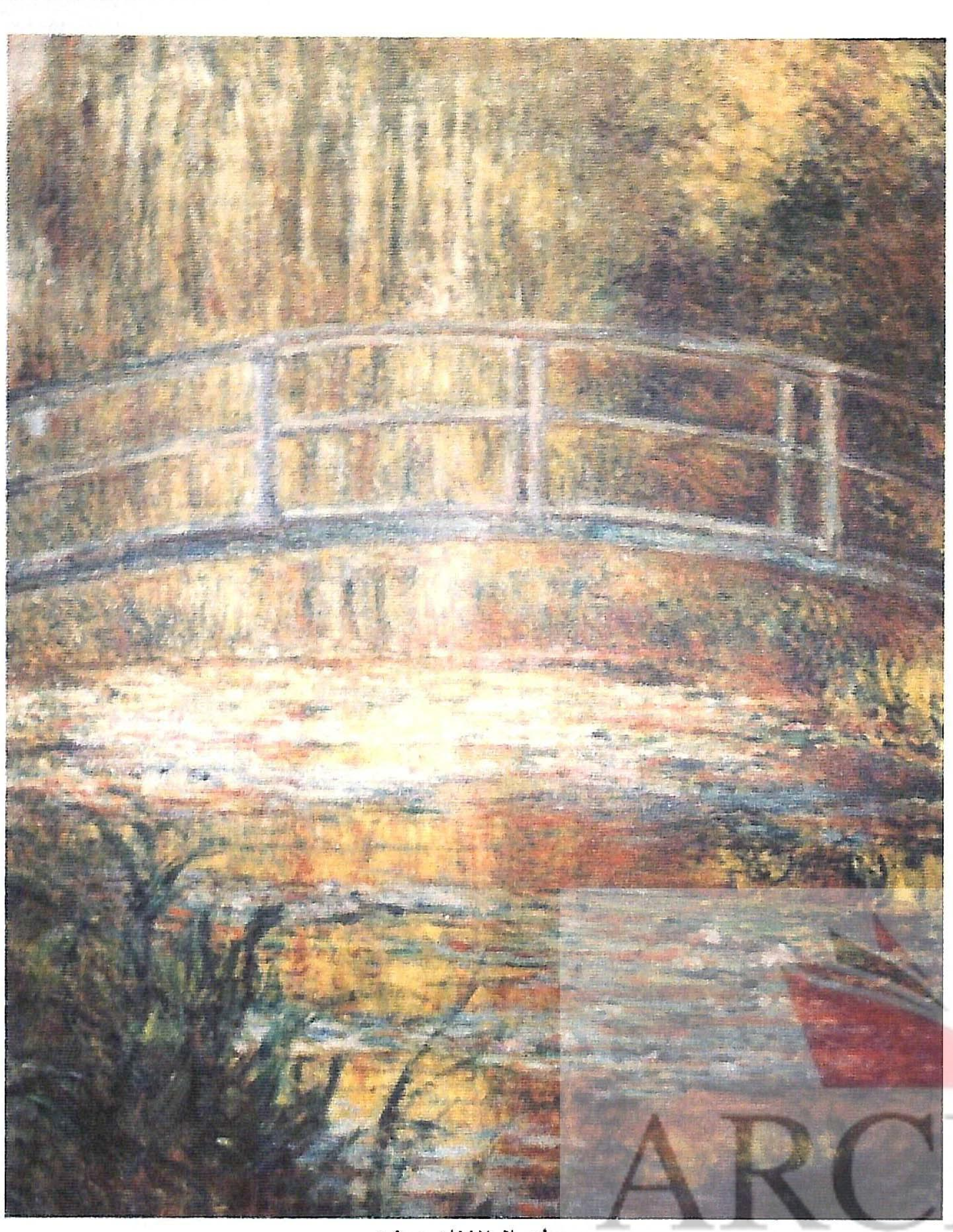
منذ ذلك التاريخ ومشروع النهضة يتبناه الأغنياء.

تدين حركة الفنون في مصر الحديثة لرجلين من أبناء هذه الطبقة الأرستقراطية، الأول هو الأمير «يوسف كمال» الذي أنشأ العام ١٩٠٨ مدرسة الفنون الجميلة، وأوقف لها الأطيان والأموال، واستدعى من الخارج أساتذة الفنون لاكتشاف المواهب الجديدة من بين أبناء طبقات الشعب الكادحة لتعليمهم، ومن ثم إرسالهم في بعثات إلى أوروبا لاستكمال مشاريعهم في تعلم الفن، ومشاهدة تجلي الحضارة الغربية في أهم مرابعها «باريس» والثاني هو «محمد محمود خليل بك» ابن الأسرة الإقطاعية الذي وهب نفسه وماله لاقتناء كنوز الفنون، والذي أنشأ أهم جمعية لرعاية الفنون الجميلة في العام ١٩٢٣ ليساهم في تكوين جيل جديد من الفنانين، الذين تخرجوا مع الدفعة الأولى من العام ١٩٠٨ حتى ١٩١١م.

لقد استطاع الرجلان (الأمير والبك) أن يناضلا من أجل إرساء مبادئ جديدة، وقيم عصرية حتى يمكن خلق ذوق جديد يواكب الحركة التي مهدت لثورة ١٩١٩ لتتضافر مع أفكار لطفي السيد ومحمد عبده وفرح أنطون وسلامة موسى وطه حسين والعقاد ومحمد حسين هيكل، ساعين نحو بلورة مشروع جديد يرسي مبادئ للسياسة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

احد مقتنيات المتحف النادرة



من أعمال الفنان «مونيه»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والفكر والفنون.

كانت الفنون في هذا الوقت بمعناها الحديث بعيدة عن الفهم والإدراك، تبلورت داخل الأفكار الجديدة، يقول الفنان مصطفى الرزاز:

«يؤكد رفاعة الطهطاوي على دور الفنون الجميلة في تكوين الوعي، ويؤازره الشيخ محمد عبده الذي يذلل العقد الشرعية التي تعوق الاهتمام بالفنون، وتتواصل في مطلع القرن سياحات المصريين في أوروبا، ويعود قاسم أمين من رحلة إلى فرنسا مبهورا بما شاهد في متحف اللوفر، وينادي لطفي السيد بإدخال الفنون في مجمع علومنا «ليحلق الذوق بركب العقل». وتشترك دعوة المشايخ مع الأفندية مع المستشرقين الرسامين والنحاتين المقيمين في مصر أمثال فورشيلا ولا بلان في تمهيد الطريق أمام يوسف كمال لتأسيس مدرسة الفنون الجميلة. وأمام محمد محمود خليل للاقتناء، واقتحام مزادات أوروبا للبحث والشراء عن كنوز الفنون المتنوعة للقرن التاسع.

فمن ذلك الرجل الذي ركبه هوس الفن والاقتناء؟

يقول الكاتب محمد سلماوي: «سيبقى محمد محمود خليل من أكثر الشخصيات التي يحيط بها الغموض وتتضارب حولها الآراء، فهو من ناحية رجل سياسة مقتدر شغل منصب الوزير وعضو مجلس الشيوخ ثم انتخب رئيسا للمجلس ثلاث دورات متتالية، لكنه يذكر أكثر بمجموعته الفنية النادرة التي تحولت إلى واحد من أهم المتاحف في مصر، وهو آخر الأمر صاحب واحدة من أكثر الهبات العامة سخاء، فهو قد وهب أبناء بلده متحفا فنيا نادرا على رغم أنه لم يوص بذلك في وصيته».

من ذلك الغامض؟

من ذلك الذي عشق الفن، وأنفق عليه بسخاء، وجعله بديلا لمتع كثيرة كانت جديرة به، وبمن على شاكلته من أهل طبقته؟

ما تلك الرغبة، وهذه الدوافع التي تجعل واحدا مثله كجامع للمقتنيات الفنية يمنح وقته وماله لهذه الهواية الغريبة؟

أهو الارتباط بالتاريخ؟! أهي اللذة الحسية وحب التملك؟! كما يتساءل «أرجمان» أهي حالة من حالات البحث عن الخلود وتثبيت ذاته هناك في قصر على النيل؟! هل كان الرجل يتمتع بموهبة الخيال، وقراءة طالع ذاته حتى يريد أن يلغي المسافة بين فنائه ليصل إلى حالة من حالات التسامي المحض؟

كيف صنع ما صنع وهو ينتمي لأمة من الفقراء، كسرت الحاجة أرواحهم؟ أسئلة لا تنتهي حول الرجل وطموحه.

وُلد محمد محمود خليل العام ١٨٧٧ وهو ابن إبراهيم باشا خليل الذي كان يشغل وظيفة مهمة في الديوان الخديوي، وكانت أمه يونانية تنتمي لإحدى حضارات البحر المتوسط، وجد نفسه يسعى بين القصور، ويشاهد أعمال الفنانين، ويسمع الموسيقى بآلاتها الغربية مع الفرق التي كانت تزور قصر الخديوي الجديد.

«إلتحق بمدرسة الليسيه فرانسيه بالقاهرة، ثم سافر الى باريس ليدرس القانون بجامعة السوربون، وهناك فتحت له مدينة النور أبوابها، فتعرف على روح الحضارة»

يلتحق بمدرسة الليسيه فرانسيه بالقاهرة ثم يسافر إلى باريس ليدرس القانون بجامعة السوربون، وهناك تفتح له مدينة النور أبوابها ليتعرف على روح الحضارة.

في العام ١٩٠٣ يلتقي براقصة مغمورة تدرس الموسيقى بمعهد كونسر فتوار باريس اشتهرت باسم «زورو» واسمها الحقيقي «إميلين هيكتور روس» أحبها، وكانت عاشقة للفنون والاقتناء، فاختلطت عنده العاطفة مع عشقه لاقتناء كنوز الفن.

تزوجها في القاهرة في العام نفسه، وكثيرا ما يذكر اسمها عند الحديث عن تاريخ اقتناء الكثير من الأعمال الفنية.

حدث أنه عندما كان في باريس العام ١٩٠٣ أن دفعت «إميلين» أربعمائة جنيه كاملة في لوحة «الفتاة ذات رباط العنق التل الأبيض» لـ «رنوار» وعندما راجعها محمد محمود خليل في الأمر، أجابته ضاحكة: سوف يقدر التاريخ قيمة هذه اللوحة «سعرها الآن يزيد على الخمسين مليون دولار في سوق الفن العالمي».

شارك في تأسيس جمعية محبي الفنون الجميلة مع الأمير يوسف كمال وأصبح رئيسا لها من العام ١٩٢٤ وحتى العام ١٩٥٢.

أصبح رئيسا للجنة الاستشارية للفنون الجميلة بوزارة المعارف العام ١٩٢٧.

في العام ١٩٣٧ أشرف على الجناح المصري بمعرض باريس الدولي، وبه عرض الكثير من أعمال الفنانين المصريين في ذلك الوقت.

وفي العام ١٩٤٩ أقيم معرض بباريس عرضت به مختارات فنية من المتاحف المصرية والفرنسية وبعض لوحات لفنانين مستشرقين من مجموعته، ولقد أشرف على هذا المعرض فنانون مصريون وفرنسيون، وكان محمد محمود خليل رئيسا للجانب المصري.

حصل الرجل لكفاحه، وعشقه للفنون، ولدوره في تعريف الفن، وإقامة الجسر بين الثقافتين الفرنسية والمصرية في ذلك الوقت على الكثير من الأوسمة والنياشين مثل وسام جوقة الشرف ووسام المجمعيين.

كان لمحمد محمود خليل رأي سلبي في الفن المصري، ويرى فيه: أنه لا يرقى لفنون العالم المتقدم. حدث مرة أن زاره الفنان عزت مصطفى في قصره، وعندما لم يجد لوحة واحدة لفنان مصري سأله: لماذا لا توجد لوحة واحدة لفنان مصري؟

أجابه الرجل: لأني لم أجد من أعمالكم ما يستحق أن يقتنى.

ومن يومها أطلق عليه الفنانون المصريون لقب «الديكتاتور».

وعلى رغم موقف محمد محمود خليل من الفن المصري، فإنه كان يتمتع بنفاذ بصيرة، فلقد كان يرى أن الفن الحقيقي لا يتحقق إلا بتأثير دافع قوي يفتقده الفنانون المصريون في زمنه.

في المتحف أعمال الذين مهدوا الأرض للمدرسة التأثيرية، هنا «ديجا» ولوحاته التعبيرية و«تولوز لوتريك»، وأعمال رومانسية «ديلاكروا» إلى

جانب واقعية «ميليه» وكلاسيكية «فيترهالتر»، وجمع من المستشرقين الذين عشقوا شمس الشرق وانسانه، وعاداته وتقاليده أمثال «فورمنتان» و«بيرشيد» و«ماريلات» و«جبرييل بيسي».

نصعد على درجات مفروشة بسجاد أحمر، على بسطتها فتارين مزدحمة بتماثيل وقطع صغيرة من الكريستال.

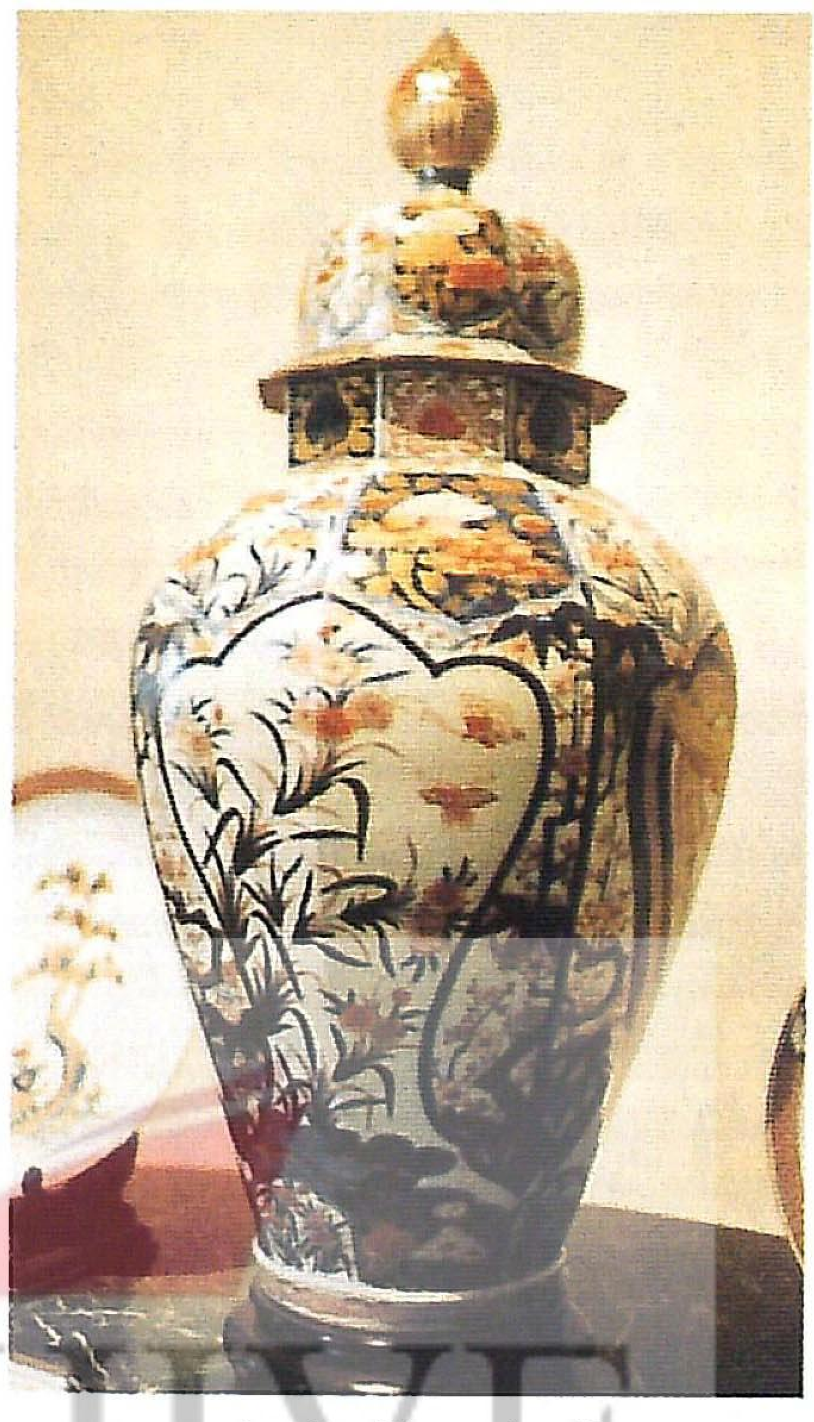
فازات نادرة من «السيفر» الفرنسي، ومن الفن الصيني والياباني والتركي والإيراني، وقطع صغيرة أتقن إبداعها الفنان الصيني من أحجار الجاد والزمرد والكريستال والمرجان. قنينات صغيرة لحفظ التبغ والنشوق، وتماثيل من البرونز والرخام والجص لكبار مثالي القرن الماضي كأعمال «رودان» الرهيب، قمة النحت الفرنسي أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، في الممر تمثال للروائي الفرنسي «بلزاك» نحته المثال نفسه ليؤكد الاتجاه التأثيري.

هنا أعمال لـ «كاريو» و«باري» المتخصص في نحت تماثيل الحيوان، وهنا أعمال لـ «هودن» الذي أبدع البورتريه الكلاسيكي الرصين.

نتأمل لوحات «ديلاكروا» حوريات تستحم، ودراسات لـ «لادوار مانيه» بالحبر الشيني، ويضوي المتحف بالمجموعة الفرنسية من اللوحات والتماثيل لأنجب فناني القرن التاسع عشر «هوابين» «رينوار»، «ماري كانت»، «شاسيرو»، «كوربيه»، «ديجا»، «هنري بلاتور»، «جوجان»، «مانيه»، «مونيه» «سجوستاف مورو»، «بيارو»، «فان جوخ»، «تولوز لوتريك»، «كاريبو»، «فونتان»، وغيرهم.

ندخل من باب إلى صالة صغيرة... أنت الآن لا تشعر بنفسك، أنت ولجت الباب لحضرة الفن

„ تعد مجموعة محمد محمود خليل من أكبر المجموعات الفنية الشخصية في الشرق، التي تنتسب إلى فنانين عظام قادوا الحركة الفنية في أوروبا، والتي مهدت للاتجاهات الجديدة من فن القرن العشرين “



فازة نادر من الفن الصيني

تمثال بعنوان «شيخ عربي من القاهرة» لـ «شارل جوزيف»

الجميل، تهيأ فأنت تسير بالقرب من حجرة «فان جوخ» و«جوجان»، أنت على موعد ليغمرك ضوء الشمس وزهرات الخشخاش. على جدار الحجرة من الخارج لوحتان: الطواحين لـ «شارل فرانسوا» وفي ظلال الغابة لـ «هاربيتي».

تدخل إلى حجرة جوجان وفان جوخ، الآن صمت فوق الصمت، وسواد يغلف الجدران، وبعض من كراس مصفوفة على الأرض، ويسقط من السقف ضوء لمصباحين على لوحتي زهرة الخشخاش ولوحة المستحمات أو الحياة والموت لجوجان.

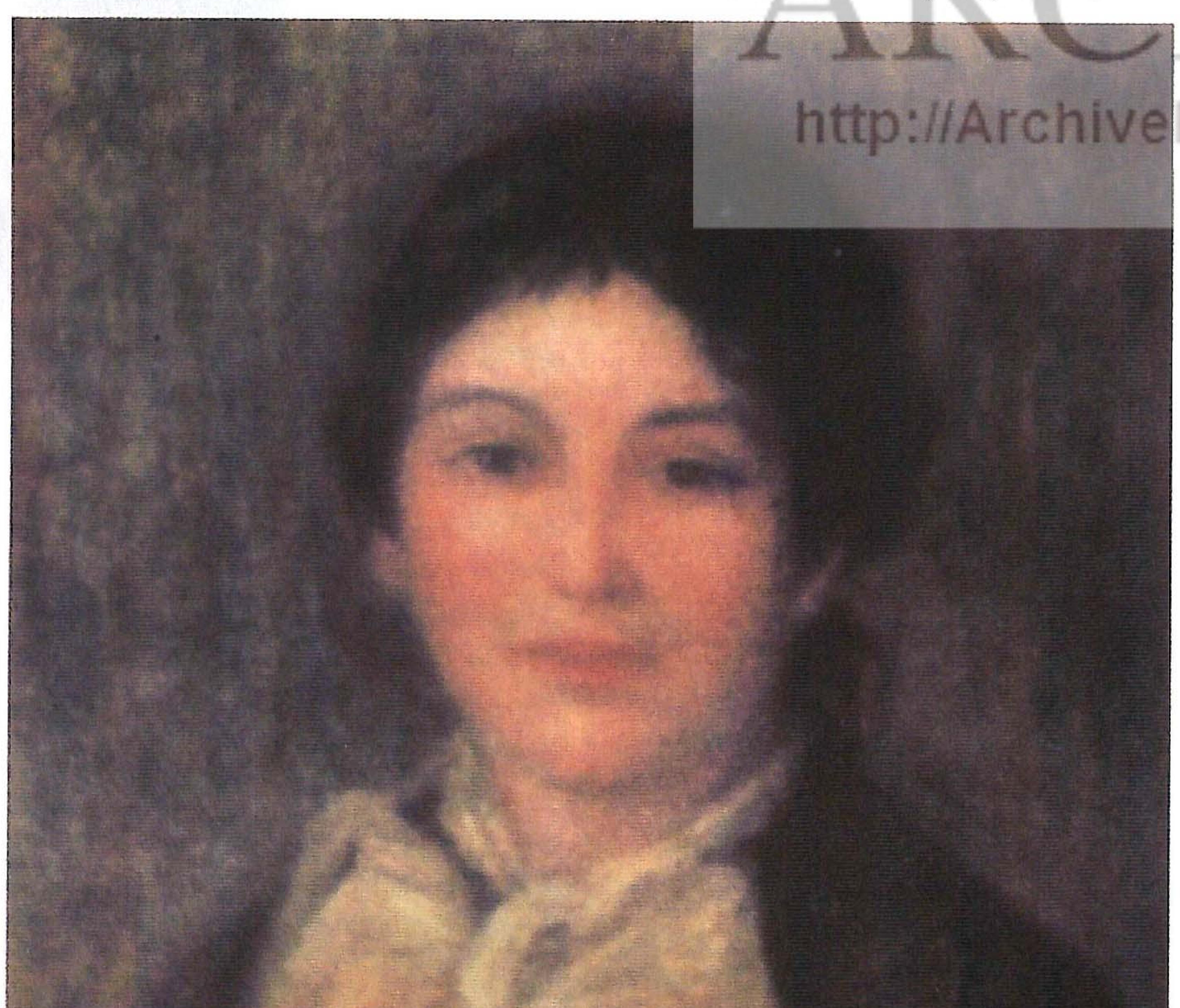
أعتقد أن مجموعة محمد محمود خليل من أكبر المجموعات الفنية الشخصية في الشرق التي تنتسب إلى فنانين عظام قادوا الحركة الفنية في أوروبا (بالذات في فرنسا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر)، والتي مهدت للاتجاهات الجديدة من فن القرن العشرين.

وبجانب اللوحات المتنوعة، مجموعة الفازات النادرة والأحجار الكريمة مثل الزمرد والكريستال وأعمال اللاكر من العلب والمشغولات وتلك التي صنعها الفنانون الصينيون والتماثيل البرونزية والرخامية والجصية وبعض التماثيل الفرعونية التي صنعها الفنان المصري القديم. ◆

www.vangoghmuseum.nl/ehp.html

موقع خاص لمتحف الفنان الهولندي فانغوخ، والذي يعتبر من أعظم الرسامين في جميع العصور.

تمثال من البرونز لـ «هودن»



الفتاة ذات الرباط الأبيض لـ «رنوار»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منذ خمس سنوات والمخرج السينمائي الفلسطيني قيس الزبيدي (مقيم حالياً في برلين) يبذل جهوداً حقيقية مضنية ومدروسة لتأسيس أرشيف وطني للسينما الفلسطينية، يطمح من خلاله إلى جمع وحفظ كل الوثائق والأشرطة التسجيلية والروائية عبر مائة عام من الصراع مع «إسرائيل».

حول طبيعة عمله وكذا المصاعب والعراقيل الكثيرة التى تعترض طريق إنجاز هذا المشروع الحيوي. الذي يمثل دليلا ومرجعا للذاكرة البصرية للشعب الفلسطيني. يقول قيس الزبيدي:

علي الكردي – سوريا

المخرج السينمائي قيس الزبيدي:

تأسيس أرشيف فلسطيني مهمة وطنية من الدرجة الأولى

• مشهد من فيلم «عرس الجليل»

هي مبادرة فردية فيها شيء من المغامرة، منطلقها معرفتي الشخصية (كمخرج سينمائي أنجز مجموعة من الأفلام الوثائقية عن القضية الفلسطينية. وقسم كبير من هذه الأفلام يستند إلى أفلام أرشيفية) بأهمية الوثيقة بالنسبة للشعب الفلسطيني وقضيته الوطنية. ولابد من الإشارة إلى أن هذه المبادرة حظيت بالاهتمام من قبل بعض السينمائيين وبعض الجهات الثقافية الأوروبية (الأونيسكو) والأرشيف السينمائي الاتحادي الألماني، مما ساعد على تأمين بعض الدعم من قبل هذه الجهات التي أدركت أهمية هذه الفكرة، لاسيما أن بعض الأفلام التي حصلت عليها، أو بعض الأفلام الأخرى التي نسعى للحصول عليها، لا يتناول موضوعاً فلسطينياً وإنما الفيلم بذاته يؤرشف صوراً لها علاقة بالشعب الفلسطيني. وبهذا المعنى، فنحن نحصل من خلال أرشفة هذه الأفلام على وظيفتين للفيلم: حفظ مادة فيلمية عن الموضوع الفلسطيني، وتكوين مرجعية بصرية أرشيفية.

وحول أهمية المشروع يضيف قيس الزبيدي:

«... ظهرت منذ بضع سنوات، خاصة بعد الذكرى الخمسين للنكبة، بعض الكتابات التى تدرك أهمية الذاكرة المرئية، وضرورة إعادة كتابة التاريخ البصري للشعب الفلسطيني، وهناك بعض المحاولات التي تجري بنيات حسنة لإعادة كتابة هذا التاريخ. ولكن يجب أن نعلم أن هذه المسألة أنجزت في «إسرائيل» مرات عدة. وعلى الرغم من الفارق الجوهري بين الكتابتين «الإسرائيلية» والفلسطينية، فإن هناك ميزة مهمة بالنسبة للفلسطينيين لا تتمتع بها «إسرائيل»، إذ بمقدار ما تحاول الكتابة «الإسرائيلية» الاقتراب من الكتابة الموضوعية لهذا التاريخ المتداخل، فهي سوف تتعثر، لأنها سوف تصطدم بحجم الحقائق الموضوعية الفاقعة التى تفضح مزاعمها، في حين أن أي كتابة تاريخية موضوعية فلسطينية، ستجد نفسها مدعومة بحقائق الصورة البصرية، التى تؤكد حق الشعب الفلسطيني التاريخي في أرضه ووطنه، وحقه المشروع في تأسيس دولته الوطنية.

وفي إطار شرحه للآليات التي يعتمد عليها في إنجاز مشروعه يقول الزبيدي:

بدأت العمل على ثلاثة محاور رئيسة، الأول يخص البحث عن أفلام فلسطينية، أو نسخ أفلام فلسطينية مفقودة، أو أصلها ضائع، ومعظم هذه الأفلام أنتج بين العامين (١٩٦٨ – ١٩٨٢)، أما المحور الثاني فيخص التعاون مع مختص في ألمانيا في شؤون البحث الأرشيفي، لوضع «فيلموغرافيا»، عن كل الأفلام في العالم التي تناولت القضية الفلسطينية، وذلك بغض النظر عن جهة إنتاجها سواء كانت فلسطينية أو عربية أو غربية، حتى تكون هذه «الفيلموغرافيا» المرجع أو الدليل العلمي، لأننا إذا كنا لانستطيع الحصول على كل هذه الأفلام، فنحن على الأقل نستطيع أن نثبت هذه الأفلام عبر العمل الأدبي.

وفي هذا الإطار يضيف الزبيدي: وصلنا حتى الآن إلى إنجاز بطاقات لـ ٣٥٠ فيلماً تحتوي كل منها على: عنوان الفيلم، موضوعه، مكان وجوده، قياسه (٣٥ ملم، أو ١٦ ملم)، المادة المسجل عليها (شريط فيديو، أم نيجاتيف)، وهل هناك نسخة واحدة منه أم أكثر. وهل هذه النسخ صالحة ام متضررة وما الشروط الحقوقية للحصول على نسخة من الفيلم أو السالب الأصلي.

أما المحور الثالث فيتعلق بالمكان، إذ لابد أن تتوافر لإنجاز مثل هذا المشروع مجموعة من الشروط والمواصفات التى يتطلبها حفظ الأفلام. ولابد أن يكون هذا المكان في فلسطين وهي الجهة المعنية به. وحتى الآن، نحن ننتظر حصولنا على موافقات الجهات الفلسطينية المعنية، لإقامة بناء تتوافر فيه التجهيزات اللازمة لهذا المشروع، وإلى أن يتحقق ذلك، وضعنا ما حصلنا عليه من مواد فيلمية مع تصوراتنا عن المشروع لدى الأرشيف الاتحادي الألماني، كي تتم دراسته من قبل مختصين إلى أن يكتمل المشروع، وتتوافر له المواصفات العملية الحديثة، خصوصاً أن الأرشفة في العالم بدأت تعتمد الأتمتة والكمبيوتر، والوسائل الأخرى الحديثة التى لم تكن متوافرة في السابق.

> ” أي كتابة تاريخية موضوعية فلسطينية، ستجد نفسها مدعومة بحقائق الصورة البصرية، التى تؤكد حق الشعب الفلسطيني التاريخي في أرضه ووطنه وحقه المشروع في تأسيس دولته الوطنية “

وقد خصص لنا الأرشيف الاتحادي في برلين، وهو فرع من الأرشيف الاتحادي الألماني، قسماً للأرشيف الفلسطيني تحفظ فيه حالياً نسخ لأربعين فيلماً أوروبياً وفلسطينياً. وهناك فى الوقت نفسه نسخة فيديو (بيتا كام)، عن كل فيلم. ونسخة (P.C.S) محفوظة أيضاً في هذا الأرشيف. وقد وافق الجانب الألماني على الاحتفاظ بهذه الأفلام لمدة ثلاث سنوات قابلة للتمديد، ريثما يتم تجهيز مكان للأرشيف الوطني الفلسطيني. عندئذ نستطيع استعادة تلك الأفلام والاحتفاظ بها بشروط خزن ملائمة، لأنه سبق لنا أن حصلنا على مجموعة من الأفلام التي تلفت بسبب عدم توفير الشروط الملائمة لخزنها.

وحول الدعم الذي يتلقاه هذا المشروع من مؤسسات دولية وفلسطينية، قال قيس الزبيدي:

قبل أن نباشر في العمل على هذا المشروع، كنا نظن أن أصول الأفلام السالبة موجودة في معامل الطبع والتحميض في أوروبا، وما علينا سوى أن نعمل على جمعها، لكن فوجئنا بوجود قوانين لديهم تخولهم إتلاف هذه الأصول إذا لم يطالب بها أحد خلال فترة زمنية محددة، وعلى هذا الأساس كدت شخصياً أن أخسر بعض أفلامي الموجودة في معمل (سينكو) في أمستردام، وعندما راجعتهم قالوا لي: لو لم تأت، كنا سنقوم بإتلاف هذه الأفلام. وطالبوني بدفع رسوم لقاء حفظها خلال تلك المدة المنصرمة.

ويضيف الزبيدي: قدمت مشروعي عن الأرشيف الفلسطيني لـ «اليونسكو» كي نحصل على دعم مادي لتمويله، وقدمت مخططاً آخر عن المشروع إلى المؤتمر الدائم للوسائل السمعية – البصرية لدول حوض البحر الأبيض المتوسط الذي تديره جمعية «إيوريكسا» في بروكسل. وهذا المؤتمر يتعاون مع الأرشيف الدولي العالمي. وقد أدرج المشروع الفلسطيني في ورقة عمل المشروع الأساسي التي قدمت إلى مؤتمر وزراء الخارجية والإعلام الأوروبي الذي عقد في اليونان. ومن المقرر دعم هذا المشروع من قبل أرشيفات الدول الأوروبية، ودول أوروبا الشرقية. كذلك من المنتظر حصولنا على دعم مالي لمساعي إيجاد مكان للأرشيف الفلسطيني.

وهكذا فقد تم إنجاز المرحلة الأولى من هذا المشروع، حسب الذي قاله الزبيدي، أي لدينا الآن أكثر من أربعين فيلماً ومخططاً حديثاً لبناء أرشيف وطني فلسطيني وفيلموغرافيا تحتوي على أكثر من ٣٥٠ عنواناً يجري استكمالها، وسوف تصدر هذه الفيلموغرافيا قريباً باللغتين العربية والإنجليزية، لتمثل دليلاً ومرجعاً للسينما الفلسطينية التى تمثل الذاكرة البصرية لهذا الشعب.

وهذه التجربة الرائدة، وإن جاءت بمبادرة فردية إلا أنها قطعت أشواطاً متقدمة، وصار بإمكان أي جهة عربية مهتمة بالتاريخ البصري الفلسطيني أن تؤسس مكتبة فيديو عن هذا التاريخ، ومن شأن ذلك أن يوفر مبالغ طائلة فيما لو أرادت أي جهة من هذه الجهات البدء من الصفر.

وهكذا فقد تم إنجاز المرحلة الأولى من هذا المشروع، حسب الذي قاله الزبيدي، أي لدينا الآن أكثر من أربعين فيلماً ومخططاً حديثاً لبناء أرشيف وطني فلسطيني وفيلموغرافيا تحتوي على أكثر من ٣٥٠ عنواناً يجري استكمالها، وسوف تصدر هذه الفيلموغرافيا قريباً باللغتين العربية والإنجليزية، لتمثل دليلاً ومرجعاً للسينما الفلسطينية التى تمثل الذاكرة البصرية لهذا الشعب.

وهذه التجربة الرائدة، وإن جاءت بمبادرة فردية إلا أنها قطعت أشواطاً متقدمة، وصار بإمكان أي جهة عربية مهتمة بالتاريخ البصري الفلسطيني أن تؤسس مكتبة فيديو عن هذا التاريخ، ومن شأن ذلك أن يوفر مبالغ طائلة فيما لو أرادت أي جهة من هذه الجهات البدء من الصفر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السينما في الكويت

كان الناس في الكويت وخاصة الموسرين يقومون بعرض أفلام روائية عربية وأجنبية بمقاس ١٦ مليمترا في منازلهم على آلات عرض خاصة بهم. ويذكر أن أول آلة عرض سينمائي دخلت الكويت العام ١٩٣٦، وكانت للمغفور له الشيخ أحمد الجابر الصباح، وقد استمرت هذه العادة لدى الكثيرين حتى بعد أن أقيمت دور العرض في الكويت. ومن أشهر الجهات التي كانت تؤجر هذه الأفلام الـ (١٦ملم)، والتي استمرت حتى منتصف السبعينيات: أحمد شهاب الوهيب، وأفلام الشميس، وأفلام شريدة، وبدر الطخيم، وأفلام السراج، وأفلام الأحلام، وأفلام ساغر.

الكويت - عماد النويري

• مشهد من فيلم «بس يا بحر» خالد الصديق

استمر عرض هذه الأفلام في المنازل حتى بعد تأسيس دور العرض، لأن البعض كان يعتبرها نوعا من إظهار الغنى والوجاهة، وأيضا لأنه كان يعطي المجال للنساء لمشاهدة الأفلام في المنزل دون الاضطرار للذهاب إلى السينما حيث إنه لم يكن مسموحا لبعضهن الذهاب إلى السينما حينذاك.

كان «أبناء السندباد» الذي قام بتصويره وإخراجه الرحالة الأسترالي الأصل الان فييرزهو أول فيلم يصور في الكويت، ويصور الفيلم الرحلة التي قام بها الرحالة من ميناء عدن إلى الكويت، مرورا بسواحل الجزيرة العربية الجنوبية وساحل أفريقيا الشرقي، حتى وصل إلى زنجبار، ثم عاد من هناك إلى الخليج العربي حتى الكويت.

يتضمن الفيلم، إلى جانب الرحلة، بعض مظاهر الحياة في أواخر الثلاثينيات، وهذا الفيلم يعتبر المادة الوحيدة عن الكويت القديمة، ويعرضه تلفزيون الكويت بصورة مستمرة في المناسبات الوطنية.

هذا بالإضافة إلى وجود عدد من أفلام الـ ١٦ ملم التي قام بتصويرها بعض الهواة لمعالم الكويت القديمة. وفي العام ١٩٤٦ قامت شركة نفط الكويت بتصوير فيلم تسجيلي بعنوان «النفط في الكويت» يظهر فيه أمير الكويت المغفور له أحمد الجابر الصباح وهو يعطي الإشارة لتصدير أول شحنة من النفط إلى الخارج.

وكان هناك بعض الأفلام التسجيلية التي صورها عن الكويت فنيون سينمائيون غير كويتيين في الخمسينيات وحتى أوائل الستينيات. وهي الفترة التي سبقت دخول الكويتيين في هذا المجال.

على الصعيد الحكومي فلقد بدأت النشاطات السينمائية، بوزارة التربية حيث أسس فيها العام ١٩٥٠ قسم السينما.

وكانت وزارة التربية التي كانت تدعى آنذاك (دائرة المعارف)، هي أفضل القنوات المتاحة لإيصال المعلومات المرئية لأكثر شرائح المجتمع قدرة على الاستيعاب والتطبيق، وهي شريحة الطلاب. كان ذلك في فترة لم يكن المجتمع الكويتي فيها قد عرف التلفزيون بعد. وفي العام ١٩٥٤ بدأ قسم السينما في دائرة المعارف بإنتاج أفلام تعليمية وتسجيلية هادفة.

أما الوزارة الثانية التي أفسحت في الطريق أمام الإنتاج السينمائي فهي وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل العام ١٩٥٩.

في العام ١٩٦١ أخذت وزارة الإرشاد والأنباء (وزارة الإعلام حاليا) على عاتقها مسؤولية العمل السينمائي. وفي العام ١٩٦٤ انتقل قسم السينما إلى تلفزيون الكويت. وقد قام هذا القسم بإنتاج أغلب الأعمال السينمائية الرائدة في الكويت، على الرغم من إمكاناته المحدودة. وقد انتقل هذا القسم إلى مجمع الإعلام الجديد في العام ١٩٨١، وجهز بمعامل تحتوي على أحدث الأجهزة والمعدات في التحميض والطبع والتصوير والصوت وكانت الطاقة الإنتاجية لهذه المعدات تتراوح بين عشرين إلى ثلاثين فيلما سينمائيا طويلا بمقاسي ٣٥ ملم و١٦ ملم سنويا وقام المعمل بإنتاج أفلام تسجيلية عدة من مقاس ١٦ ملم. ولقد تم السطو عليها أثناء الغزو العراقي.

أما بالنسبة لإنشاء دور العرض، فلقد أنشأت شركة السينما الكويتية «سينما الشرقية» كأول دار للسينما في الكويت في العام ١٩٥٤. ثم أنشأت بعد ذلك العديد من دور العرض. ويبلغ عددها حاليا ستة عشر دارا للعرض، وهي جميعها ملك لشركة السينما الكويتية الوطنية التي تحتكر أيضا حق العرض التجاري الجماهيري لجميع الأفلام الروائية الطويلة في الكويت، ومعظم الأفلام هي عربية وأمريكية وهندية.

وعلى الرغم من أهمية الأفلام التسجيلية والوثائقية والدرامية القصيرة التي تحول تنفيذها إلى الفيديو، فإنه قد جرى العرف على قياس تاريخ السينما في دول العالم بالأفلام الروائية الطويلة. من هنا يمكن اعتبار «بس يا بحر» (١٩٧٢) نقطة تحول مهمة في تاريخ السينما الكويتية والخليجية. وعن هذا الفيلم يتحدث خالد الصديق»:

«من الصعاب الرئيسية التي صاحبت عملية الإنتاج عدم وجود مصدر مالي أو جهة معينة تقوم بالتمويل، على الرغم من أن الفيلم كان تجربة رائدة في المنطقة، وكانت تستحق كل وسائل الدعم المعنوي والمادي. ولكن تحملت كل أعباء الفيلم من تصنيع وتوزيع وأعمال أخرى. أما تلفزيون الكويت فقد قام فقط بتحميض سالب الفيلم والسماح باستعارة بعض الأجهزة البسيطة، أما من ناحية الصوت فلم يكن لدى التلفزيون حينذاك إمكانية تحويل الصوت المغناطيسي (Track Magnetic Sound) إلى الصوت المرئي (Optical).

واعتمد «بس يا بحر» على قدرات فنية وتمثيلية كويتية بحتة. وبما أنهم جميعا لم يكن قد سبق لهم خوض تجربة التمثيل للسينما، فقد أدى ذلك إلى إعادة التصوير أكثر من المعدل المطلوب، مما تسبب في مضاعفة العبء المادي للإنتاج. وبما أن كل العاملين في الفيلم كانوا موظفين في القطاع الحكومي فلقد أدى ذلك إلى تأخير التصوير، إضافة إلى ذلك فلقد واجهت الفيلم مشكلة عدم وجود الديكورات ومواقع التصوير الأصلية والنقص البالغ في المعدات والأجهزة، خاصة تلك التي تستخدم في التصوير تحت الماء (Underwater Camera Housing) إذ إن جزءا كبيرا من المشاهد صور تحت الماء».

أما الفيلم الروائي الطويل الثاني فهو الفيلم الكويتي المشترك «عرس الزين» إنتاج وإخراج خالد الصديق ١٩٧٧، وهو يعتمد على قصة من البيئة السودانية للكاتب السوداني الطيب صالح.

وفي سنة ١٩٩٥ أنتج فيلم «شاهين» بمقاس ٣٥ ملم ألوان سينما سكوب، روائي طويل، مقتبس وهو إنتاج وإخراج خالد الصديق. يحكي الفيلم قصة عاطفية تقع أحداثها على خط التحرير أثناء رحلات القوافل التجارية من شبه الجزيرة. وهي أول تجربة كويتية تقتبس فيها قصة قصيرة من الأدب العالمي للشاشة الكبيرة، وهو يمثل أيضا أول إنتاج عالمي مشترك من نوعه في منطقة الخليج.

وحتى هذه اللحظة لم يظهر الفيلم إلى الوجود بسبب فقدان بعض بكرات الفيلم.

كل هذه المحاولات في مجال إنتاج الأفلام الروائية الكويتية الطويلة كانت محاولات فردية خاصة وبإمكانات شخصية متواضعة. أما راس المال الكويتي الخاص فهو بعيد تماما عن الاستثمار في الأفلام الكويتية على رغم أن بعض الجهات الأهلية حاولت استثمار أموالها لتمويل بعض الأفلام الأجنبية إلى درجة القيام بشراء محطات تلفزيونية في أمريكا، بجانب ذلك هناك حاليا بعض الشركات الكويتية الخاصة تقوم بتمويل إنتاج الأفلام الأجنبية من الدرجة الثانية.

عن هذا الموضوع يرى خالد الصديق «في محاولتي لتحليل موقف الدولة من هذه الصناعة مقارنة مع هدر الأموال في مشروعات مخففة (سينمائية وغير سينمائية) خارج الكويت، أجد أن السؤال الذي يطرح نفسه دائما يتعلق بدور الدولة في الدعم والاستثمار داخل الكويت في مجال الأفلام الروائية الطويلة، والمقصود بالدعم هنا ليس الدعم المستمر بل هو الدعم المادي الأولي الذي يؤهل السينما الكويتية للوقوف على رجليها في بادئ الأمر كسائر دول العالم، حيث لا ينبغي أن تكون السينما تحت سيطرة مؤسسة حكومية او أن يحتكرها أفراد باسم الدولة، حتى لا تصبح السينما موجهة لتموت وهي في المهد، كما حدث للسينما في دول أوروبا الشرقية ومصر وغيرها.

إن من أهم الخصوصيات التي تميز السينما في الكويت هو عدم تأثرها بالتجارب السينمائية الأخرى التي كانت سائدة في السيتينات، وهي بداية دخول الكويت المجال السينمائي، سواء كانت هذه التجارب عربية أو أجنبية. بل على العكس، فالسينما الكويتية كان لها أثر على السينما في مناطق معينة من العالم العربي، من خلال تأثر هذا البعض بتجربة «بس يا بحر» واستخدام الفولكلور بطريقة تخدم الخط الدرامي للفيلم كما

> ”من أهم الخصوصيات التي تميز السينما في الكويت هو عدم تأثرها بالتجارب السينمائية الأخرى التي كانت سائدة في الستينيات، بل على العكس فان السينما الكويتية كان لها أثر على السينما في مناطق من العالم العربي“

شوهد في الفيلم التونسي «عزيزة» (١٩٧٨) لعبداللطيف بن عمار، حتى الفيلم الفلسطيني الأوروبي «عرس الجليل» (١٩٨٨) لميشيل خليفي. وقد عرض فيلم «بس يا بحر» في هذه الدول وفي الكثير من المناسبات والمهرجانات والتلفزيونات العربية والأجنبية حيث حاز على جوائز عالمية عدة.

أما الخصوصية الأخرى التي تميز السينما الكويتية فهي أن معظم الأفلام التي انجزت في الكويت تطرح موضوعات تتصل بالواقع الكويتي، وأهم هذه الموضوعات هو الحياة في الكويت قبل النفط، وكأنما نذرت السينما الكويتية نفسها للحفاظ على صور ومظاهر انتهت في الواقع، ولكنها تحيا في ذاكرة مخرجيها ومصوريها.

والموضوع الآخر الذي فرض نفسه على معظم الأعمال السينمائية والذي لا ينفصل بأي شكل عن الموضوع الأول، هو صراع القديم والحديث في المجتمع الكويتي الذي نال التغير جميع نواحي الحياة فيه بعد ظهور النفط.

و منذ اللحظة الأولى لتأسيس تلفزيون الكويت، كان هناك قسم خاص ومهم وقام على مدى سنوات عديدة بتغطية جميع النشاطات المصورة، واللقاءات والمناسبات المختلفة، إنه قسم السينما الذي استوعب العديد من الشباب المبدعين من مخرجين ومصورين وفنيين، كخالد الصديق وبدر المضف وتوفيق الأمير وعبدالوهاب السلطان وعامر الزهير، كانت هناك أحلام عريضة وحافلة بالكثير من الوعود.

لماذا لم يكتب لهذه الأحلام أن تتحقق؟ لماذا نجد في الكويت سينمائيين ولا نجد فيها سينما؟

يجيب السينمائي هاشم محمد أحد صناع الواقع السينمائي في الكويت: السينما صناعة ثقيلة على جيوب المنتجين وسلعتها من المفروض أن تجد مستهلكا دائما. في جميع الدول التي تتبوأ السينما فيها مكانا بارزا نلاحظ مستهلكا محليا يشكل سوقا رائجة لأفلام هذه الدول: مثل الولايات المتحدة والهند ومصر وتركيا، صناعة السينما فيها تعتمد على تحصيل إراداتها من الداخل بينما نلاحظ من دولا أخرى تحتل فيها رموز الثقافة من ادب وفكر وفنون تشكيلية وموسيقى مكانا مرموقا. لا أثر لصناعة سينمائية كبيرة ومنتشرة فيها مثل الدانمارك والسويد وكندا واسبانيا وغيرها.

ويوضح هاشم محمد: هناك دول متقدمة لا صناعة سينمائية فيها. وهناك دول من العالم الثالث تتميز بسينما حديثة ومعاصرة ومنتجة. لكن هل يعني عدم وجود المستهلك انه لا ضرورة لوجود سينما في الكويت؟

يجيب هاشم محمد: لا، العكس صحيح. من الضروري جدا أن تكون لدينا سينما في الكويت.

وعن طبيعة هذه السينما: «نريد سينما ليست تجارية بالمعنى السائد للكلمة. نريد سينما روائية متميزة تعرف بنا في المهرجانات السينمائية الدولية، ونريد سينما تسجيلية راقية تغطي العديد من مفردات يومنا، ونريد سينما وثائقية وتجريبية تغذي تلفزيونات العالم بتطلعاتنا الفكرية والإنسانية، ونريد سينما إعلام تنويري سفاف وصادق يوضح مواقفنا من الأحداث التي تعصف بمنطقتنا ونحن على أبواب القرن الحادي والعشرين».

ويرى هاشم محمد أن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الذي يحمل جميع ملامح وزارة الثقافة قادر على رعاية هذه السينما وتوجيهها وجني العوائد المعنوية والفكرية. ويوجه هاشم محمد اللوم إلى السينمائيين:

«أنتم كسينمائيين اكتفيتم بمطالبة الدولة

> رأس المال الكويتي الخاص بعيد تماماً عن الاستثمار في الأفلام، على الرغم من أن بعض الجهات الاهلية حاولت إستثمار أموالها في تمويل أفلاما أجنبية من الدرجة الثانية

• عامر التميمي

• عامر الزهير

• محمد السنعوسي

بتمويل بعض الأفلام السينمائية وأيضا التلويح بإشارات الاستسلام والاحباط للواقع السينمائي الذي تعيشونه منذ فترة الغزو. وأكثر من ذلك لا تفعلون شيئا سوى الكلام.

ولا يرى هاشم محمد أن نقص بعض الكفاءات الفنية يحول دون قيام صناعة سينمائية. التعاون موجود في مجال الفن ومعترف به في العالم أجمع وفيلم (الرسالة) الإنتاج عربي والمخرج عربي لكن تمت الاستعانة بكاتب سيناريو أمريكي، وفي فيلم «الصمت» عرضت النص والسيناريو على مخرج غير كويتي وحذف وأضاف ولكن في النهاية بقي الفيلم كويتي الهوية، وعلى أي حال ليست الاستعانة ببعض الكوادر الفنية من الخارج عقبة تحول دون قيام صناعة سينمائية، إذا كنا جادين فعلا.

ويرى عامر الزهير مراقب السينما في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: أن محاولاتنا الجادة للنهوض بالإنتاج السينمائي الكويتي مرة ثانية ما هو إلا واجب علينا كسينمائيين بوجه خاص وعلى كل من له علاقة بالثقافة والفنون بوجه عام. فتاريخنا في الإنتاج السينمائي، الذي يجاوز عمره الأربعين عاما، يعتبر رائدا في منطقة الخليج العربية. وقد حققت بعض أفلامنا الوثائقية والروائية القصيرة والطويلة إنجازات كبيرة تمثلت بحصول أفلام مثل (بس يا بحر) لخالد الصديق و(القرار) لعامر الزهير و(اريتريا وطني) لعبدالله المحيلان على جوائز متقدمة في مهرجانات عالمية مثل مهرجان لوكارنو، فينيسيا، قرطاج، موسكو، ودمشق.

يضيف الزهير: لعبت وزارة الإعلام ممثلة بمراقبة السينما دورا حيويا في تلك الإنجازات بالإضافة إلى أنها أوفدت العشرات من الشباب الكويتي لدراسة الإنتاج السينمائي في جامعات الولايات المتحدة فكانت بذلك قد بذرت وروت واعتنت ولم يبق إلا الاستعداد للحصاد.

وعن فترة التراجع التي عقبت فترة الازدهار يقول عامر: «كان لحصول أفلام سينمائية كويتية على جوائز في مهرجانات عالمية أصداء غير عادية، الشيء الذي لفت الأنظار لمخرجي هذه الأفلام على مستوى الصحافة المحلية والعربية. وهنا بدأت الطامة الكبرى. فبدلاً من أن ينظر المسؤولون الذين أوكلت لهم مسؤولية إدارة الإنتاج السينمائي للنجاح الذي حققه هؤلاء المخرجون بأفلامهم على أنه نجاح للكويت ولوزارة الإعلام ولمراقبة السينما. بدلا من ذلك، ضاق أفق ادراكهم، وأخذوا ينظرون إلى الأمر نظرة شخصية أبعد ما تكون عن المصلحة العامة، فأصبحت طاقاتهم توجه لمحاربة هؤلاء المخرجين وعرقلة أعمالهم، واستغلوا سلطاتهم لقمع أي محاولة إنتاجية يحاولها هؤلاء تماما تغاضيا وجود العشرات من الكويتيين الموظفين في المراقبة من ذوي الخبرات العملية. وجاء الغزو العراقي الغاشم ليسرق ويدمر البنية التحتية لمجمع وزارة الإعلام بما فيه مراقبة السينما وعن السينما بعد تحرير الكويت يقول عامر: « أعيد تأهيل الجزء الأكبر من مجمع الإعلام، واستمرت جهود وزير الإعلام السابق الذي أعاد تجهيز جميع إدارات ومراقبات مجمع الإعلام بالمعدات الحديثة والمتطورة ما عدا مراقبة السينما، فقد تم اغلاقها وتوزيع العاملين بها على إدارات التلفزيون المختلفة.

وعن طموحاته وآماله السينمائية يؤكد عامر أن العبرة الآن هي اجتياز كل ما حصل، فالمكتسبات التي أرسيت دعائمها على مدى أربعين عاما لا يرضي المجنون قبل العاقل أن يتنازل عنها بهذه البساطة.

أما هؤلاء الذين لا يتوانون عن ذرف دموع التماسيح على السينما الكويتية ويرددون في كل مناسبة بأنها قد انتهت وإلى الأبد فأقول كفاكم سلبية وانتقادا، فبعد أن كنتم جزءا من نهضتنا السينمائية أصبحتم فجأة أحد أهم الأسباب تخلفنا في هذا المجال في وقتنا الحاضر. كفاكم من إطلاق حججكم الواهية وتعالوا لتضعوا أيديكم في أيدينا وليعيننا الله على مواصلة العمل ورفع اسم الكويت عاليا في كل مهرجان.

الفنان عبدالرحمن المسلم الذي أخرج العديد من الأعمال السينمائية التسجيلية ومخرج فيلم «الفخ»، يرى أن السينما معنية بالدرجة الأولى. على رغم من أن هذا لا يحدث في كل الأحيان. بتقديم رؤية مجتمع ما إلى الغير. وهذه الرؤية عبارة عن نسج من خيوط متنوعة وهذه الرؤية لأنها مرتبطة بحضارة مجتمع ما في زمن ما لابد أن تكون نابعة من الأمناء على الثقافة في هذا المجتمع.

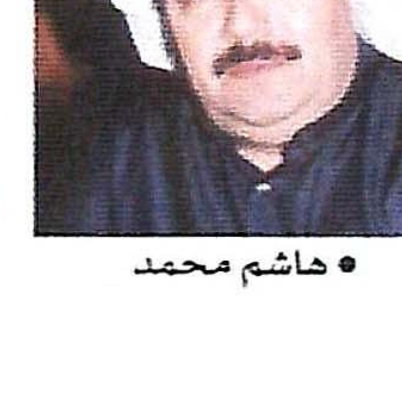
ويرى عبدالرحمن المسلم أنه: «مع احترامنا لرأس المال الخاص إلا أنه يجب أن لا نترك أفلامنا لمغامرات التجار، ولا حتى يجب أن نتركها لخطابية الدولة». يوضح عبدالرحمن المسلم أكثر: «إذا تركنا السينما والأفلام لرأس المال الخاص فإنه سيحولها إلى مشروع تجاري، وإذا تركناها للمؤسسات الرسمية والإعلام فطبيعي أن تتحول الأفلام إلى أبواق خطابية والحل؟!».

يرى المسلم أن تقوم الدولة بإنتاج أعمال روائية عن طريق مؤسسة للسينما مستقلة وتنتج هذه المؤسسة افلاما سينمائية راقية الهدف منها هو ابراز هذه المنطقة دون زيف، سواء كانت تسجيلية أو روائية... ويؤكد المسلم: «طبعا الموضوع يحتاج إلى دراسة وتخطيط والأهم يحتاج إلى ميزانية وقبل هذا وذاك يحتاج إلى اقتناع من قبل المسؤولين».

عامر التميمي رئيس مجلس إدارة نادي السينما السابق يرى أن المرء لا يستطيع أن يقول إن هناك سينما كويتية قائمة كصناعة متمكنة وراسخة وتعتمد على عمل ثقافي مستقر، ويرى التميمي أن من مشاكل السينما المعاصرة، خصوصا في الدول النامية غياب الجدوى الاقتصادية للمشروع السينمائي، لذلك يغيب التمويل وتتقلص الإمكانات المادية أمام المبدعين، ويرى التميمي أن الحل يكمن في ضرورة النظر إلى السينما كمشروع اقتصادي يخضع لمعايير اقتصادية فنية؛ حيث يجب «أن يتوافر التوزيع المناسب ويتوافر الاقبال الجماهيري على شباك التذاكر، وتكون التكاليف معقولة، وكذلك من الضروري وجود بنية تحتية وبنية مؤسسية تساهمان في إنجاز صناعة السينما وهذه المعايير يمكن توافرها في بلد ما. الكويت في الوقت الحالي تتوافر فيه قاعدة جماهير واسعة، كما لا تتوافر فيها إمكانات فنية مناسبة لإقامة صناعة سينما حقيقية.

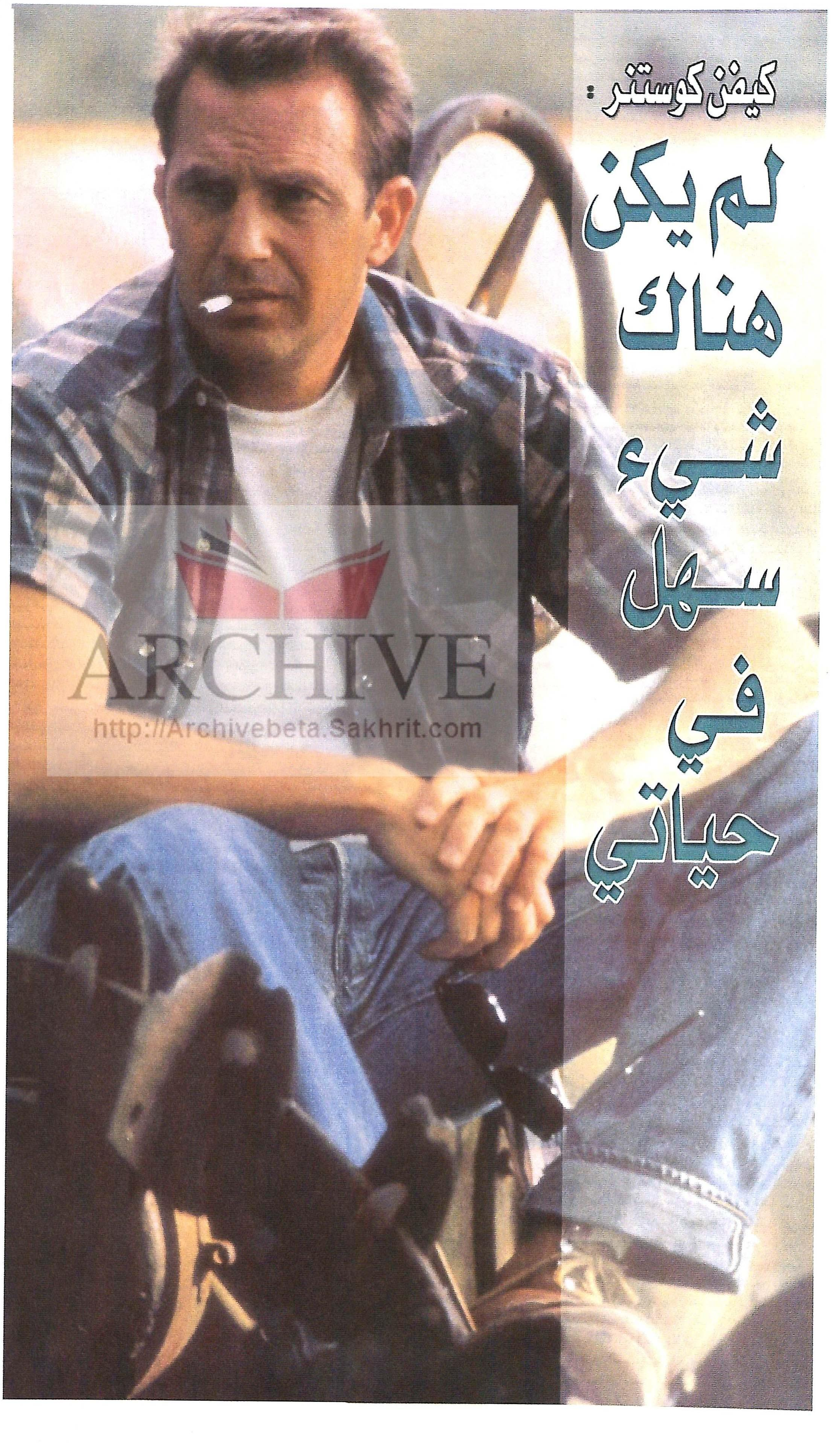
ويرى التميمي أنه يجب الانشغال في الفترة الحالية لحين حسم موضوع أهمية وجود صناعة للسينما، يجب الانشغال بتنمية التذوق السينمائي: «لا يغيب عن البال أن الصحافة تملك دورا مهما في تطوير التذوق للسينما حيث تنشر العديد من المقالات وتعرض العديد من الأفلام المنتجة حديثا للنقد والتحليل، ويرى التميمي أيضا «أن هناك مهاما كبيرة أمام نادي الكويت للسينما لتطوير التذوق خلال الارتقاء بمستوى العروض السينمائية عن طريق اختيار أفلام متميزة، وزيادة عروض هذه المهرجانات ويرى التميمي أيضا أن مراقبة السينما الجديدة التابعة للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ينتظرها دور كبير ومهم للمساهمة في إنتاج أفلام قصيرة وطويلة لتنشيط الحركة السينمائية في الكويت كما أنها مسؤولة عن إقامة بنية تحتية في المستقبل البعيد تكون قادرة على مواكبة التطورات التقنية المتسارعة على مستوى الصناعة السينمائية في دول العالم المختلفة.

• سعد الفرج



• هاشم محمد

• مشهد من «عرس الزين»



كيفن كوستنر: لم يكن هناك شيء سهل في حياتي

بين الممثلين الأميركيين قلة تحاول أن تحفر خطا ثقافيا خاصا بها تستند فيه لا إلى رغباتها في الوصول إلى الشهرة فقط، بل إلى استلهام الماضي عبر أكثر من وسيلة. كوستنر يحب الأفلام المصنوعة على غرار أفلام الأمس، ويحب المواضيع التي تدور في الأمس. لا يمكن القول إنه يحبها وحدها، أو يفضلها، لكنها تشكل بعض أهم ما عكسه على الشاشة من حضور وثقة.

هوليوود - محمد رضا

اذ يقول كيفن كوستنر، يحضرك «يرقص مع الذئاب» (الذي كان أول إخراج له أيضا): صورة ذلك الشاب الرقيق الذي تم إرساله الى موقع منفرد في الغرب الأميركي فإذا به يصبح صديقا لإنسان الأرض الأولى وللطبيعة ويفهم الأمور على عكس ما يفهمها باقي البيض المتدفقين لقهر الحياة الأولى وتقاليدها وتطويع الغرب الأميركي بأسره.

ثم انظر إليه في «وايات إيرب» (إخراج لورنس كاسدان) مجسدا شخصية حقيقية تركت في الغرب الأميركي شهرة واسعة. إنه لا يريد فقط تقديم الشخصية التي يقدمها، بل يسعى لتأكيد أفكار حولها مستمدة من محيطها الاجتماعي والسياسي.

وعندما قدم فيلميه المستقبليين «عالم مائي» الذي بلغت تكاليف إنتاجه نحو ١٦٠ مليون دولار وحكم عليه بالإعدام تجاريا منذ ذلك الحين - ولو أنه استطاع في النهاية تحقيق قدر من التوازن - و«ساعي البريد» (١٩٩٨) لم يقصد تقديم افلام تكنولوجية، بل حافظ على ناصية الحديث عن الإنسان العادي في زمن غير عادي بل وخطير.

«ساعي البريد» على الأخص يحمل رسالة وطنية حقة تتبع حرية التعبير التي من حق أي أميركي احتوائها: الدفاع عن مفهوم الوطن بعدما أدت كارثة (نووية إنما غير محددة) الى تشرذم اميركا وتحولها إلى مجتمعات بلا قوانين سائدة. في الفيلم هو ممثل شكسبيري متجول يدعي أنه ساعي بريد وأن الحكومة الفيدرالية أعيد تأسيسها في الشرق، طبعا هذه الكذبة حين تنطلي تتخذ شكلا ايجابيا: حاجة الناس الدائمة الى وطن ينهض على المؤسسة القانونية وعدوه اللدود هو المستفيد من انهيار المجتمع والقانون.

معظم النقاد الغربيين أساء فهم الصورة، واعتبر الفيلم مفهوما محافظا قديما لم يعد له وجود في أميركا الليبرالية الحديثة. قليلون هم الذين فحصوا الجوهر وتعاملوا مع الفيلم بمثل عمقه. لم يأت الفيلم كله على مستوى واحد، بل للأسف، وبعد ساعته الأولى التي يتم فيها تأسيس تلك الأبعاد، يتحول الفيلم غالبا الى صراع بين الخير والشر شبيه بصراعات تقليدية كثيرة تتولى السينما تقديمها دوما.

كوستنر مثل أكثر من فيلم حول لعبة «البايسبول» بعضها نجح والبعض الآخر سقط. كان رقيقا في أولها، «حقل الأحلام» (١٩٨٢). لكنه لم يكن مقنعا بالفعل في آخرها «من أجل حب اللعبة» (١٩٩٩). كان مقنعا عاطفيا في «الحارس» (١٩٩٢) لكن «الفنجان النحاسي» (١٩٩٧) لم يستوعب الخفة التي أراد كوستنر سكبها فيه. منذ منتصف التسعينيات لم يحقق فيلما ناجحا، بالمعايير التجارية. لكن كوستنر صريح في حكمه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحديثه وحين تتكلم معه تدرك أنه لايزال قادرا على العودة بقوة. هنا يتحدث حول بعض هذه الملاحظات وعما يراد من أسباب نجاحه وأسباب فشله، بصراحة.

● أريد أن أسألك أولا: هل هناك مرجع فني في العائلة استندت إليه خلال نشأتك؟

- ليس تماما. والدي كان عامل محطة توليد كهرباء. أمي كانت موظفة. كانا يحبان الموسيقى لكن التمثيل كان غريبا عنهما.

● أمن أجل هذا توجهت صوب التجارة أولا؟

- نعم. التمثيل لم يكن واردا عندي. واختياري الأول في الكلية هو التجارة. لكن عندما كنت في الكلية استهواني التمثيل فانضممت إلى مسرح الكلية. على رغم ذلك لم أفكر في التمثيل كمهنة إلا بعد تخرجي من قسم التسويق.

● هل كان لديك أبطال شاشة يستهوونك؟

- نعم. غاري كوبر، همفري بوغارت، جيمس ستيوارت، هنري فوندا... كثيرون.

● من المثير أنك ذكرت أولا كوبر، إذ قارنك النقاد به لاحقا عندما شققت طريقك... هل كنت سعيدا بهذه المقارنة؟

- النقاد يسارعون في إطلاق الأوصاف. وحالما يفعل أحدهم ذلك، ترى زملاءه ينقلون عنه. لم أجد في أي من أدائي ما هو قريب من أداء غاري كوبر لكنه كان ممثلا رائعا في أدوار كثيرة.

● لم تكن الطريق سهلة أمامك... نظرة واحدة إلى قائمة أفلامك تدلنا على أنك مثلت في نحو عشرة أفلام، من قبل أن تحصل على الفرصة التي تستحق في فيلم (سيلفيردو ـ silverado) (لورنس كاسدان ـ ١٩٨٥).

- لم يكن هناك شيء سهل في حياتي خصوصا في تلك الفترة. درست التمثيل بعد شهر واحد من عملي في حقل التسويق. أدركت أنني أريد أن أكون ممثلا.

هذه كانت رغبتي ثم أخذت أتقدم لترشيح نفسي لأدوار في أفلام صغيرة واعتقدت أن لعب الأدوار الصغيرة سوف يستمر إلى الأبد. في ذلك الحين كنت وثابا الى النجاح، وهذا كان مساعدا لي على التقدم، لكن الأمر تطلب وقتا.

● عدت لبعض تلك الأفلام الأولى التي مثلت بها. هناك فيلم بعنوان (رجل ماكيمتوش ـ mackintosh man) للراحل جون هيوستون سنة ١٩٧٣... لكني لم أجدك فيه.

- لعل دوري انتهى إلى أرض المونتاج حين التوليف. هذا حدث في أفلام لاحقة أنا أمثل. انتظر الفيلم للخروج إلى الصالة. ثم أشاهده فلا أجد دوري.

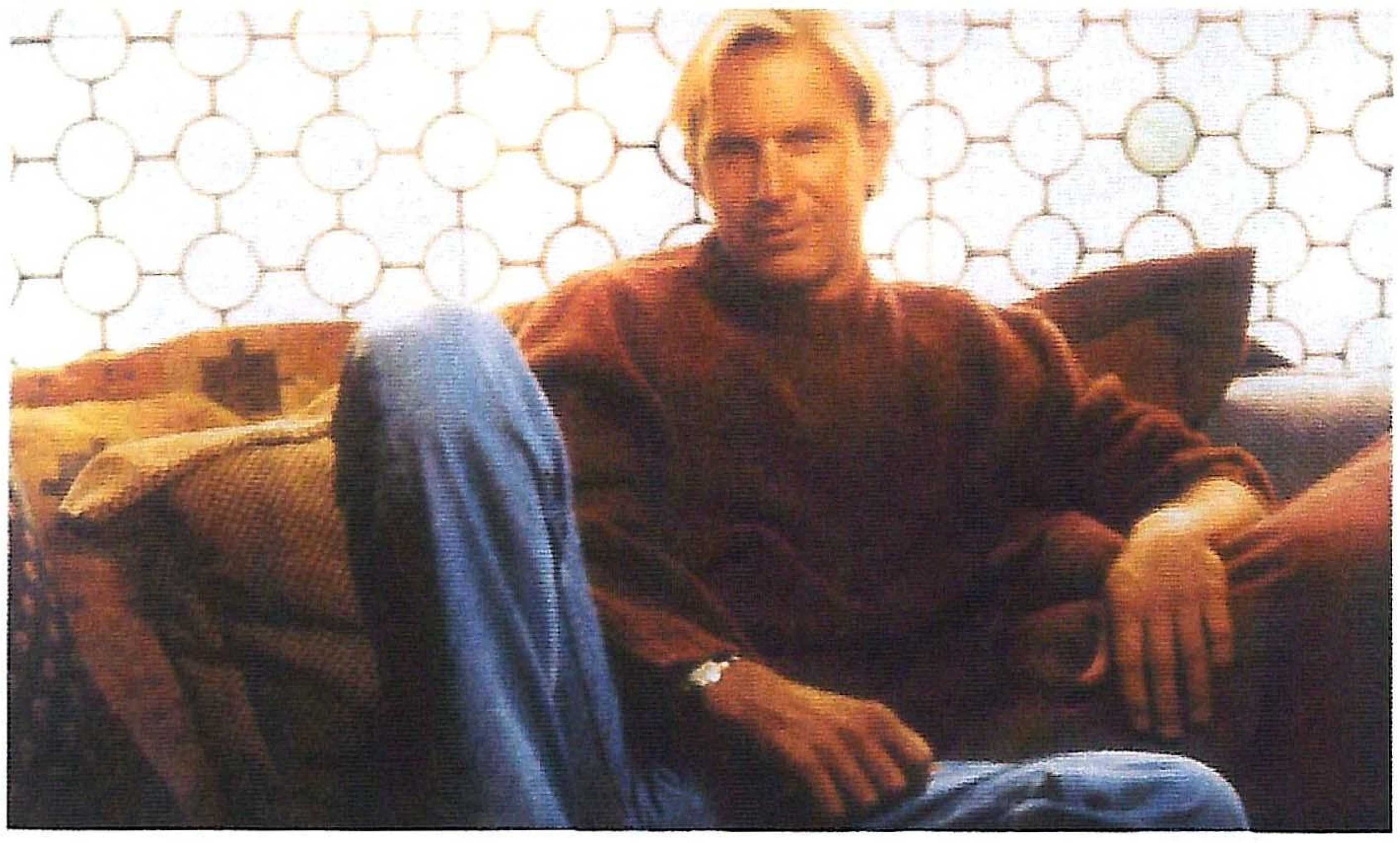
● لكنك موجود في فيلم اسمه (فرسان ستايسي ـ stacyص s knights) (١٩٨٣) الذي أخرجه جيم ويلسون وهو شاركك كتابة (يرقص مع الذئاب ـ dances with the wolves) (١٩٩٠).

- صحيح لكن كان معنا مايكل بليك الذي كتب ذلك الفيلم.

● كيف تنظر إلى تلك الأدوار وتلك الأفلام اليوم؟

- كانت ضرورية. لم أكن أعرف الكثير عن الكاميرا والعمل السينمائي وكنت أعتمد كثيرا على ما كنت أستطيع أن أتعلمه حين حضور التصوير. في «فرسان ستايسي» استطعت أن أحضر أياما أكثر من التصوير.

● هل كانت نياتك في الإخراج تبلورت باكرا إذن؟



- لا. لم أكن أفكر بالإخراج لكني كنت أريد أن أعرف أكثر عن طبيعة عمله.

● هل صحيح أن لورنس كاسدان وعدك بدور أكبر بعدما اضطر لقطع دورك في فيلم «الرجفة الكبيرة»؟ وهذا ما أدى لحصولك على دور البطولة في «سيلفيرادو»؟

- تستطيع أن تقول ذلك.

● «الشرفاء» (الترجمة المقصودة بالعنوان الأصلي The Untouchables) لبريان دي بالما... كيف تنظر الى الفيلم الآن من حيث أنه كان أول أفلامك المتعامله مع التاريخ الأمريكي؟

- «الشرفاء» كان تجربة مهمة عندي والمخرج كان يسعى جهده لإتمام فيلم فائق الجودة من دون أن يخون جمهوره. اذا ما كنت تذكر أنه في عام خروجه سنة ١٩٨٧، كانت هناك موجة من الأفلام المقتبسة عن مسلسلات تلفزيونية - ولا تزال كثيرة، لكنها كانت أحدث مما هي عليه اليوم بالطبع. وبرأيي أن «الشرفاء» كفيلم سينمائي كان أفضل اقتباس سينمائي عن مسلسل تلفزيوني وأنا أقوّم نفسي هنا، بل الفيلم بمعزل عني. هناك جهد رائع في سبيل إتقان مشاهده المحبكة وجهد مماثل في دفع الشخصيات إلى مستوى من التفاعل مع الجمهور. في ذات الوقت كان فيلما بعيدا عن مجرد سينما الأكشن والإثارة. الجزء الثاني من السؤال لم أفهمه... ماذا عن التاريخ الأمريكي؟

● «الشرفاء» كان يدور عن شخصيات حقيقية...تتبعان مرحلة من التاريخ الأميركي اعتقد أنك ارتحت اليها. مثلت بعد ذلك «جون ف. كندي» وأخرجت «الرقص مع الذئاب» و«وايات إيرب» وكلها تعكس التاريخ الأمريكي قديما وحديثا، مؤلفا أو واقعيا.

● هل هذه الملاحظة صحيحة؟

- أحد أسباب سعادتي بتمثيل «الشرفاء» عاد إلى أنني أحببت الدور لواقعية تلك الشخصية. لكني لم أتناولها على أساس المفهوم الذي تتحدث عنه. هذا المفهوم ورد لاحقا عندما أخرجت «يرقص مع الذئاب» هناك كانت فرصتي لتقديم انعكاس ذاتي لتلك الفترة التي تقع فيها الأحداث.

● هذا الفيلم نال الكثير من الاهتمام والنجاح وخرج بسبع جوائز أوسكار ونادرا ما يفوز فيلم «وسترن» بالأوسكار.. اعتقد أنه الثالث في تاريخ الجائزة. لكن بعض الكتاب انتقد الفيلم من حيث إنه كان تلميعا لصورة هندي ضد آخر. أي صحيح أنك تقف مع الهنود ضد البيض. لكنك تهاجم آخرين في المقابل.

- لا أدري إذا كان هؤلاء يعرفون أي شيء عن التاريخ الأمريكي. القبائل الهندية الأخرى. الإنسان الأبيض ورد متأخرا على تلك المنازعات. هذا هو واقع مؤكد وليس من تركيبي. ثم إن الحكاية متمحورة حول ذلك الإنسان الأبيض الذي أحب العيش بين قبيلة استقبلته بعد الحذر بترحاب، دافعت عنه ودافع عنها. هذا هو الموضوع الأساسي للفيلم. لقد قرأت أيضا من قال أن الفيلم لا يستند إلى مراجع واقعية؟ لا أدري كيف يستند إلى مراجع واقعية وهو فيلم خيالي. صحيح أنه خلفيته واقعية، فالقصة لم تدر على سطح كوكب آخر، أو في زمن مستقبلي بل مع شخصيات مستمدة من الواقع.

● أكثر ما أحببته في الفيلم هو أنك أردت فعلا إخراج فيلم غير سريع لا في الايقاع ولا في إيصال غاياته. هذا تكرر معك أيضا في (ساعي البريد ـ The Postman). (١٩٩٨) وآسف لأنه لم يحقق النجاح الذي أعتقد أنه كان يستحقه.

- شكرا... هذا الفيلم خيالي تماما، لكني حاولت معالجته كما لو أنه أمر ممكن. أحببت فيه الجانب الوطني. كثيرون من النقاد هنا في أميركا لم يستوعبوا هذه النقطة. بعضهم كتب ما يكفي لأتساءل اذا ما كان شاهد الفيلم حقا.

● أفلامك الأكثر نجاحا هي تلك التي تتحدث عن شخصيات تجابه الخطر مع قليل من الأكشن، لا أنسى مثلا (الحارس ـ The bodygurad) (ميك جاكسون ـ ١٩٩٢) ولا «الشرفاء» أو...

- (مقاطعا) لا ليس تماما «بيل دورهام» (رون شلتون) لم يكن فيلم قتال، لكنه نجح كثيرا كذلك «حقل الأحلام» (فيل ألدن روبنسون - ١٩٨٩).

● صحيح. سأسحب هذه الملاحظة، لكن لماذا تعتقد أن أفلامك الأخيرة أخفقت خصوصا «رسالة في زجاجة» و«من أجل حب اللعبة»؟

- كنت أود أن أقول أن الفيلمين المذكورين يشكوان من علل تجعل الإقبال عليهما أمرا طبيعيا. لا أقول أنهما كانا على صعيدي الكتابة والإخراج متميزين جدا لكنهما لم يكونا سيئين أيضا. الذي حدث يعود الى أن المنتجين في شركة وورنر لم يعرفوا بصراحة كيفية تسويق هذين الفيلمين وترويجهما. (يشير بيده إلى مجموعة من أقطاب وورنر الذين جلسوا يستمعون في آخر الغرفة).

في «من أجل حب اللعبة» واجهتني مشكلة مع هؤلاء. النهاية التي في السيناريو هي النهاية الأفضل من تلك التي تم تصويرها.

● لماذا تم تغييرها إذن؟

- هناك شيء يقوم به المنتجون ومسؤولو الترويج منذ سنوات وهو عرض الفيلم على جمهور محدد بأمل استخلاص اتجاه الرأي العام من خلال موقف هذه العينة. إذا أحبوا الفيلم أعتبر المنتجون أن الفيلم جيد، وإذا أظهروا عوارض سلبية، اعتبروا أن الفيلم سيئ. لكن من هم هؤلاء المنتقون لمشاهدة الفيلم؟ ما خبرتهم؟ ماذا يعرفون عن الصناعة وعن الجهد المبذول والكتابة والإخراج. لا أريد أن أبدو متعاليا لكن من الخطأ الفادح أن يجد السينمائي نفسه، ومن قبل أن ينتهي من الفيلم تماما، قد أصبح تحت حكم عينة من الجمهور قد تحب أولا تحب الفيلم. لكن شركات السينما تعمل حسب هذه الاختبارات وتؤمن بجدواها. النتيجة أن الفيلم لم ينجح.

● هل كنت تتمنى مثلا لو كنت تنتمي إلى عصر غاري كوبر وهمفري بوغارت؟

- لا أعلم. أحيانا أتمنى ذلك، لكن في أحيان أخرى أدرك أن المواهب في كل مجال دائما ما كانت لها مشاكل مع جهات التمويل. هوليوود تستطيع أن تنتج ما هو أفضل بكثير مما تكتفي بإنتاجه، لكنها اليوم واقعة تحت أمرة مجموعة من الذين يعتقدون انهم يعرفون ما يفعلون... وأنا لا أتكلم عن المجموعة الموجودة هنا بحد ذاتها، الأمر منتشر. هناك منتجون جيدون، لكن ليس كل المنتجين جيدين.

● ما هو فيلمك المقبل؟

- سيكون بعنوان (١٣ يوما) ولا أريد الحديث عنه الآن.

● من هم أفضل المخرجين الذين تعاملت معهم وهل أفادتك التجربة كثيرا؟

- كاسدان في البداية. هذا مخرج جيد لديه الكثير مما يتأمله في الحياة الأميركية قديما وحديثا، لكنه أيضا يستطيع إخراج فيلم متسارع الإيقاع. دي أوليفر ستون الذي عملت معه في «جون ف. كندي» أيضا مخرج يثير الانتباه.

● هل كنت متأثرا بأحد عندما قررت الإخراج؟

- لا. لا أستطيع القول إني انتميت لنوع أحد منهم.

● في «العالم المائي» و«ساعي البريد» و«يرقص مع الذئاب» اعتمدت على مديري تصوير بارعين في التقاط المناظر العامة، خصوصا وأن كل واحد من هذه الأفلام لديه الكثير من تلك المناظر الطبيعية المفتوحة.

- هذا كان مقصودا، لأني أحب الأفلام الكبيرة. لعلك لاحظت أنها إذا لم تكن أفلاما ملحمية، فهي قريبة فنيا على الأقل من صنع الملاحم.

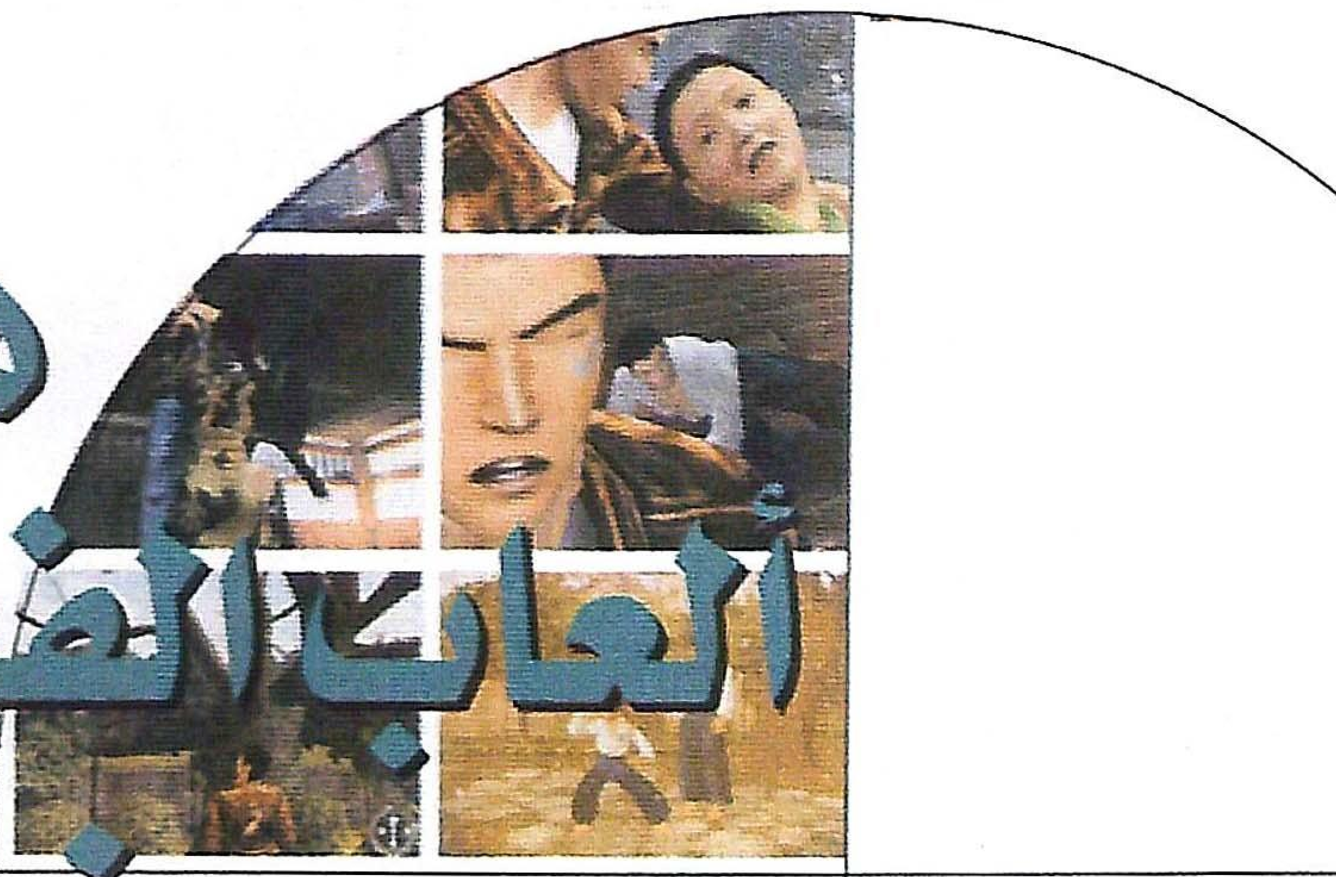
● في (العالم المائي ـ) و«ساعي البريد» لاحظت أيضا أن الحديث عن المستقبل مقترن بالتشاؤم. ما مرجع ذلك؟

- لا أدري إذا ما كان المستقبل سيكون أفضل من الحاضر، لكن سؤالك هذا يعود بي إلى سؤالك السابق حول الأفلام ذات الأصل التاريخي... أحب التاريخ وشخصياته وأحاول عندما أقدمها أن أجيد فيها. هناك تشاؤم في الفيلمين اللذين ذكرت، لكن هناك أيضا تفاؤلا في النهاية. سينتصر الخير على الشر في النهاية. ليس لدي شك في ذلك. ◆

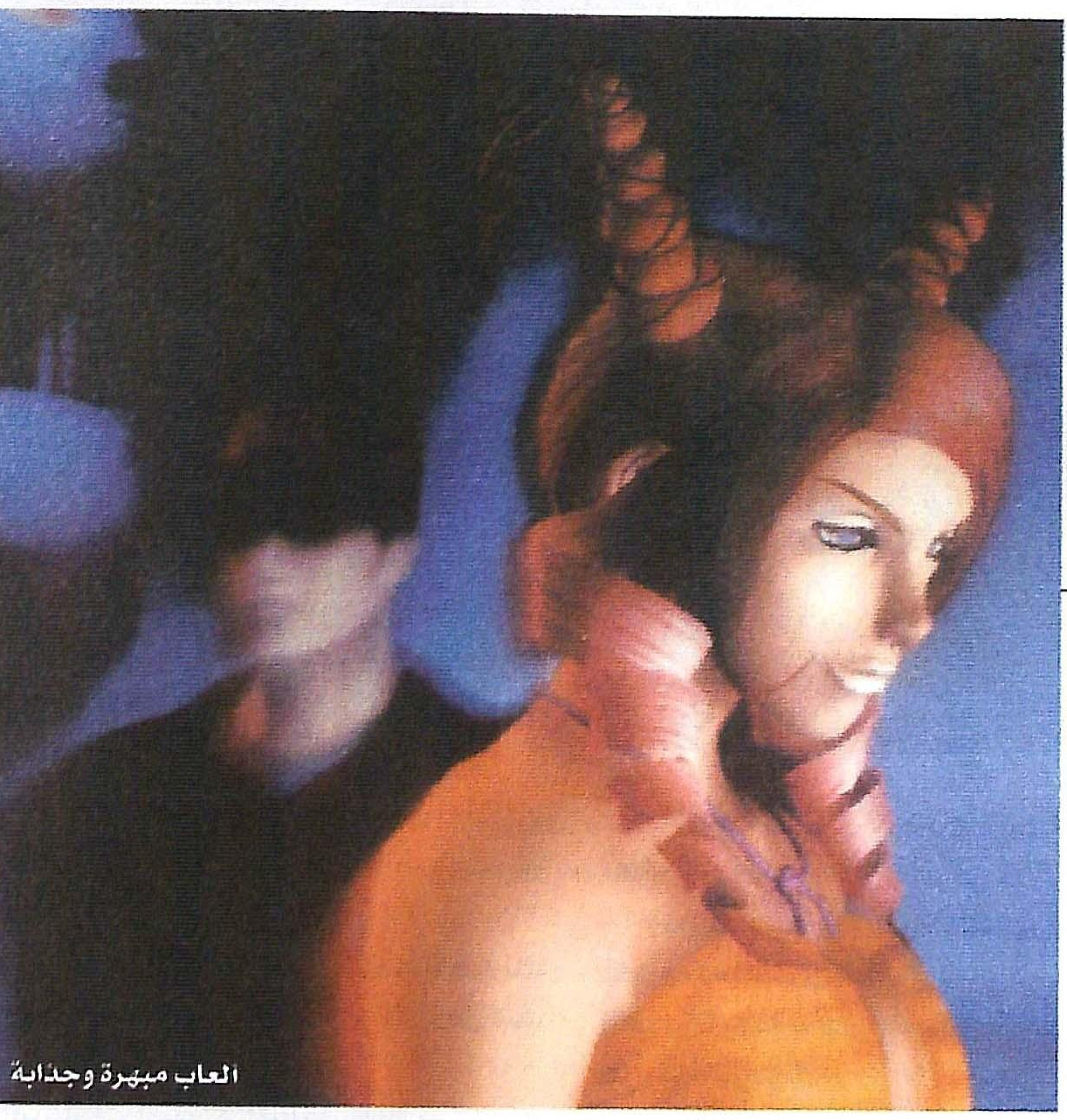
www.circuit-empire .com.ib/
mail.htm

موقع متخصص في السينما، تعرض فيه الأفلام الجديدة والأفلام التي في طريقها للعرض قريبا. كذلك بامكان الزائر أن يتجول في صفحات «المجلة الشهرية» (The Movie Guide) للحصول على معلومات كثيرة عن الأفلام.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



هل ألعاب الفيديو خطر اجتماعي؟


العاب مبهرة وجذابة

«إنها هواية المخلوقات الأمية التعيسة التي أصيبت جراء أعمالها اليومية المضنية، بالغباء. فهي آلة الجنون والفناء». هكذا وصف الروائي الفرنسي جورج دوهاميل السينما قبل سبعين عاماً مضت.

يقول ستيفين بول مؤلف كتاب «الحياة الداخلية لألعاب الفيديو» إن هذا النوع من الهجوم الضاري إنما يمثل ردة الفعل الغالبة تجاه كل الفنون الجديدة، وبصفة خاصة تلك التي تقف وراءها التكنولوجيا الحديثة.

الكويت – محمد حسن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بيير الأب الروحي لألعاب الفيديو

ولقد أخذت ألعاب الفيديو نصيبها من مثل هذا الهجوم حيث أصبحت تلصق بها، وتعزى إليها كل الأدوار التي أصابت الجيل الجديد المولع بها. فهي حسب قول البعض السبب وراء التخلف الدراسي، والعزلة الاجتماعية، بل ارتكاب الجرائم، كما حدث في حالة مدرسة كولمباين في أمريكا عندما أطلق بعض الطلاب الرصاص على زملائهم ومدرسيهم حيث قتلوا البعض، وأصابوا البعض الآخر بالجراح، وأطلقوا بعدها النار على أنفسهم. فقد قيل حينها إن أولئك الطلاب كانوا يدمنون ممارسة إحدى ألعاب الفيديو التي تتميز بالعنف. غير أن البحوث التي تتناول تأثير ألعاب الفيديو في سلوك الصغار مازالت في مراحلها الاولى. وعليه يجب ان تؤخذ نتائجها ببعض الحذر. فالأمر في حاجة الى المزيد من بذل الجهد، وإعادة النظر.

ولسان حال البعض في هذا الصدد انما يردد قول دوهايم عن السينما قبل ٧٠ عاما بصيغة أخرى فيما يتعلق بألعاب الفيديو. فهي بالنسبة لهذا البعض «هواية المخلوقات الصغيرة البائسة التي أصيبت بالغباء جراء حياتها اليومية المضجرة. وباتت ضحية آلة الجنون والفناء الجديدة».

بيد أن ألعاب الفيديو ذات التاريخ القصير الذي لا يتعدى العقود الثلاثة ، بدأت تأخذ مكانها أخيرا كشكل من أشكال الفنون التي أصبحت تدر دخلاً يفوق إيرادات الأفلام السينمائية، ومبيعات أشرطة الفيديو. كما أصبح لها تأثير بالغ لا تخطئه العين في ثقافة المجتمعات المختلفة، وسلوكياتها، وأصبحت بالتالي تحظى بالاهتمام، وتتحول الى موضوع دراسات جادة تتناول جوانبها المختلفة. ومن بينها كتاب ستيفين بول الذي أشرنا إليه أعلاه. كما تحولت إلى مادة تدرس في الجامعات. فهناك جامعة كاليفورنيا في إيرفين التى ادخلت مادة دراسات ألعاب الفيديو ضمن برامجها الأكاديمية التي تؤهل الطالب للحصول على درجة البكالوريوس.

> مبيعاتها تدر دخلا يفوق إيرادات الأفلام السينمائية وأشرطة الفيديو

وكان البعض يظن أن ألعاب الفيديو بدعة، أو نزوة سرعان ما ستختفي، الا ان الاحداث أثبتت أنها وجدت لتبقى. وإذا كان جهاز الراديو قد شكل جزءاً من ثقافة المجتمعات في الثلاثينيات والتلفزيون في الخمسينيات من القرن الماضي، فقد بدأت العاب الفيديو تأخذ مكانها ضمن الثقافة الشعبية السائدة انطلاقاً من التسعينيات، ومازالت الى يومنا هذا. وعلى الرغم من حداثة ألعاب الفيديو فإنها أحدثت تأثيراً بالغاً في المجتمع والاقتصاد. كما أنها دخلت كل بيت حيث حولت جهاز التلفزيون من جهاز نجلس أمامه ونتلقى ما يقدمه لنا .إلى آخر تفاعلي يستجيب لأوامرنا ورغباتنا.

ففي بداية السبعينيات بدأت تظهر ألعاب الفيديو في شكل العاب بدائية للغاية حيث أطلقت شركة أتاري لعبة بينغ بونغ التي اخترعها نولان بوشنيل الذي اسس فيما بعد شركة اتاري. غير أن لقب مخترع العاب الفيديو الحقيقي تحول فيما بعد إلى موضوع نزاع فيما بينه وبين رالف بيير، الذي أطلق عليه رئيس تحرير مجلة «فيديو غيمز» ستيف بلوم في العام ١٩٨٢ في اثناء مقابلة اجراها معه لقب «الأب الروحي لألعاب الفيديو». وبالرغم من أنه لقب فخري، فإن بيير أوضح في المقابلة أنه يفضل ان يعرف بلقب «أب ألعاب الفيديو». غير أنه جاء في آخر نسخة من «دليل مكتبة نيويورك العامة» ، أن نولان بوشنيل هو مخترع ألعاب الفيديو، وبالتالي الأحق بذلك اللقب. وقد أجرت مجلة «إليكترونيك غيمز مونثلي» في عدد شهر يناير من هذا العام مقابلة مطولة غطت سبع صفحات، حاول فيها بيير تأكيد أحقيته بذلك اللقب. وان هناك اكثر من مائة وخمسين اختراعا مسجلة باسمه. وقال رالف بير في تلك المقابلة إنه اخترع جهازاً اطلق عليه اسم الصندوق البني احتوى على لعبة بينغ بونغ، وإنه باع الجهاز إلى شركة ماغنافوكس التي بدأت تسويقه باسم اودبيس في مايو العام ١٩٧٢. إلا أن الجهاز لم يلق الرواج المأمول حيث تأثرت مبيعاته لأنه كان يباع فقط في صالات عرض شركة ماغنافوكس مما اعطى الانطباع انه يعمل فقط مع اجهزة تلفزيون ماغنافوكس.

> كان البعض يظن أن ألعاب الفيديو بدعة، أو نزوة سرعان ما ستختفي، إلا أن الأحداث أثبتت أنها وجدت لتبقى

وفي هذه الأثناء أسس نولان بوشنيل شركة اتاري في يونيو من العام نفسه. وأطلق لعبة بينغ بونغ في اكتوبر. وبالرغم من أن لعبة بينغ بونغ اطلقت بعد اشهر عدة من أدوبيس فإنها جذبت الأنظار إليها بقوة، وذلك لأنها عرضت في قاعات اللعب العامة التي يؤمها الناس للتسلية مثل قاعات اجهزة الفليبرز، وقاعات البولينغ والحانات. وقد ساعدها هذا الامر في تحقيق شعبية واسعة، وعرفها الجميع.

وبعيداً عن معركة الريادة، فإن الانطلاقة الكبرى لألعاب الفيديو جاءت في عام ١٩٨٥، وذلك عندما أطلقت شركة نينتندو جهاز العابها الذي اكتسب شهرة كبيرة «نينتندو انترتينمت سيستم» الذي عرف اختصاراً باسم «ان – اي – اس». وهو جهاز صغير الحجم، توصله إلى جهاز التلفزيون، وتضع داخله شريط اللعبة، وينقلك إلى عوالم ساحرة من اللعب المثير. وقد قارن فرانك كيلش في كتابه «ثورة الأنفوميديا: وسائط المعلوماتية وكيف تغير عالمنا وحياتك» بين الانطلاقة الكبرى السريعة التي حققتها ألعاب الفيديو، وبين غيرها من المبتكرات التي أثرت على مجتمعاتنا حيث قال إنه مرت عشر

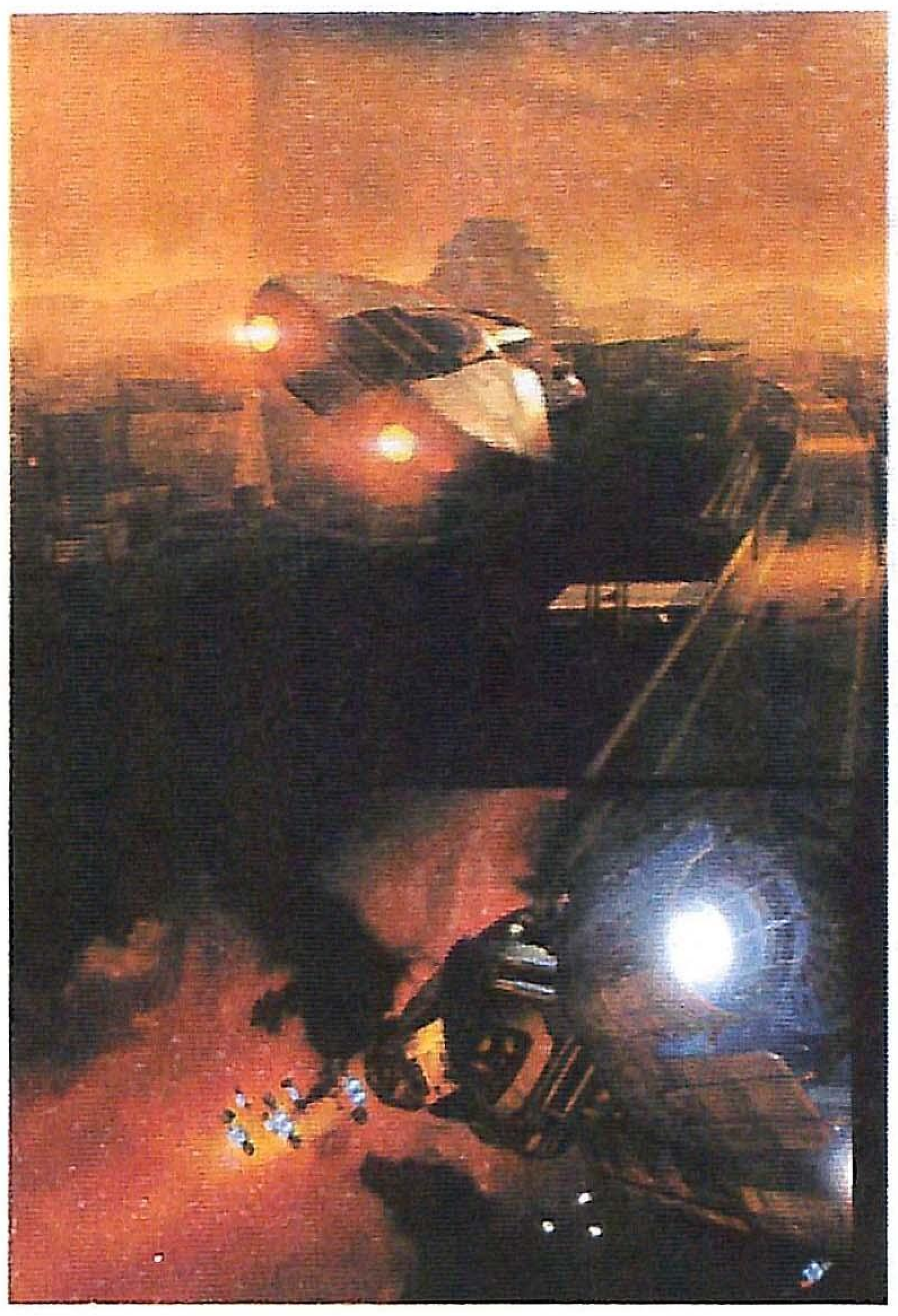
سنوات قبل أن يتم بيع مليون جهاز تلفزيون في الولايات المتحدة. ولم يكن ذلك عن طريق جهة شركة واحدة بل من خلال نشاط شركات صناعة التلفزيون بأكملها. أما نينتندو فقد باعت ٣ ملايين جهاز ألعاب في أول سنتين من تاريخ إطلاق جهازها، وقد قفزت مبيعاتها قفزة سريعة مسجلة بيع ٧ ملايين جهاز في العام ١٩٨٨ وحده. أي بعد ٣ سنوات فقط من إطلاق الجهاز، كما تم في ذلك العام بيع ٣٣ مليون شريط ألعاب. وبحلول العام ١٩٩٠ كانت ثلث مساكن أمريكا أكثر من ثلاثين مليون مسكن، تحتوي على جهاز ألعاب فيديو.

وعندما أطلقت الشركة في العام ١٩٩٢ جهازها المتطور حينها سوبر نينتندو، باعت خلال فترة ما قبل موسم أعياد الميلاد في ذلك العام ١٥ مليون جهاز. وبالمقارنة نجد أن الشركات المصنعة لأجهزة الكمبيوتر الشخصي بأكملها لم تحقق مثل تلك المبيعات خلال تلك السنة.

وقد فتحت هذه المبيعات الهائلة للأجهزة الباب أمام صناعة أخرى. أصبحت من أكثر حقول تلك الصناعة ازدهاراً خلال التسعينيات والى الآن. ونقصد بذلك صناعة انتاج، وتصميم ألعاب الفيديو التي بدأت تستغل امكانات تلك الاجهزة، وتعمل على ملء ذلك الفراغ الذي نشأ. وقد اشتهرت بالتالي بعض الشركات التي باتت اسماؤها معروفة ومتداولة لدى الجميع مثل كونامي، وكابكوم، وانفوغرامز، وايدوس وغيرها. ويقدر دخل هذه الشركات حاليا بحو الى ٢.٤ بليون دولار سنويا في بريطانيا وحدها.

ويتوقع أن يصل حجم سوق ألعاب الفيديو الى «١١ بليون دولار خلال هذا العام، وأن يبلغ بحلول العام ٢٠٠٣ اكثر من ١٧ بليون دولار. كما تقول التنبؤات انه مع ظهور التلفزيون التفاعلي، وتوسع سوق الهواتف المحمولة، سوف يصل حجم هذه الصناعة إلى ٣٠ بليون دولار خلال أقل من خمس سنوات.

والأهم من ذلك، فقد بثت ألعاب الفيديو، كما ذكرنا، الحياة في أجهزة التلفزيون. وأتاحت الفرصة كما قال كيلش، أمام الناس للتحكم في وسيط كانوا لا يملكون من قبل سوى الجلوس أمامه ومشاهدة مايقدم لهم. ويعقد مشابهة بين ألعاب الفيديو، والسينما. ويقول انه بالرغم من بعض أوجه الشبه بين الوسيلتين إلا ان هناك فروقا واضحة بينهما، فأفلام الحركة، حسب قوله، منحت ألعاب الفيديو شكلها ومحتواها. غير أن تلك الأفلام عندما تتحول إلى ألعاب تتغير تماماً. ويشبه أفلام الحركة والإثارة بركوب المشاهد لأحد القطارات اللولبية السريعة في



حروب الفضاء

المدن الترفيهية حيث لا يملك سوى الاستمتاع بلحظات الإثارة من دون ان يكون لديه أي إمكان للتحكم في حركته. وهذا هو سر متعتها، أي الاستسلام للإثارة. أما في ألعاب الفيديو، من جانب آخر، فإن اللاعب هو الذي يسيطر على الأحداث، ويحركها كيفما شاء من حيث السرعة أو الإبطاء وغير ذلك، بل ويتدخل في سير الأحداث عبر محاولة فك شفرة أسرارها.

ويتوقع من خلال تطور التكنولوجيا الحديثة أن تختفي الفروق فيما بين السينما، وألعاب الفيديو مما سيفتح الباب أمام ألعاب الفيديو لاجتذاب زبائن جدد خارج نطاق الصغار، والمراهقين. ويعني هذا الأمر أننا قد نشهد أيضاً ألعابا في شكل مسلسلات يجري تطوير أحداثها أسبوعياً حال أن يبدأ مصممو الألعاب الاستفادة من أساليب الأعمال التلفزيونية.

وهناك الآن جيل جديد من الأجهزة سوف تدخل ألعاب الفيديو الى عصر جديد يمكن أن يطلق عليه عصرها الذهبي. فهناك جهاز دريم كاسيت من إنتاج شركة سيغا، الذي أطلق في سبتمبر العام الماضي وجهاز بلاي ستشين (٢٢) وبدأ الأن في الوصول الى الولايات المتحدة واوروبا كما أن في الطريق جهازان اخران هامين مهمين. احدهما من إنتاج شركة

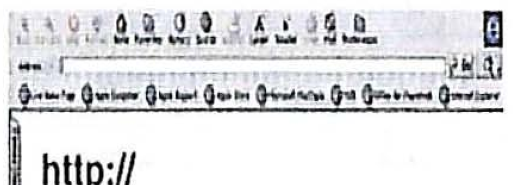
عناية بالتفاصيل

مايكروسوفت العملاقة التي التفتت مؤخراً إلى أهمية سوق ألعاب الفيديو، ولم ترد أن ترتكب خطأ مماثلاً لخطأ تجاهلها لأهمية شبكة الانترنت في بداية انطلاقتها. وستدخل مايكروسوفت هذا المجال من خلال جهاز متطور أطلقت عليه اسم الصندوق اكس. والجهاز الآخر الذي تنتظره سوق ألعاب الفيديو من إنتاج شركة نينتندو ذات القدم الراسخ في هذا المجال، وهو جهاز دولفين. ويرقب محبو ألعاب الفيديو هذه المنافسة بشغف بالغ انتظارا لثمارها التي تعني وصول ألعاب متطورة إليهم.

وتوفر هذه الأجهزة مستوى عاليا من الأداء فيما يتعلق بنقاء الصورة، وسرعة الحركة، ووضوح الصوت. مما يتيح فرصاً جيدة أمام المصممين لانتاج ألعاب رفيعة المستوى تقترب كثيراً من جودة أفلام السينما. غير أن إنتاج، وتصميم ألعاب من ذلك المستوى سوف يكلف مبالغ ضخمة، قد تصل إلى مستويات تكلفة إنتاج الأفلام السينمائية. ومما يؤكد وصول تكلفة إنتاج الألعاب الى مستوى تلك التي تنفق على الأفلام السينمائية ذات الميزانيات الضخمة، أن لعبة شينمو ذات الأسلوب الملحمي، وهي من إنتاج شركة سيغا، بلغت تكاليف إنتاجها ٣٠ مليون دولار. وهذه هي البداية فقط، فنحن مازلنا نشهد بداية دخول عصر عمليات الإنتاج الضخمة في هذا المجال.

هناك الآن ١١٠ ملايين جهاز ألعاب موزعة في جميع أرجاء العام. وهذا العدد يتزايد كل يوم مع وصول أجهزة جديدة إلى الأسواق وبالتالي فإن إمكانيات تطور سوق ألعاب الفيديو واستخداماتها أمر يفوق الخيال ◆

”بثت ألعاب الفيديوالحياه في التلفزيون، وأتاحت الفرصة أمام الناس للتحكم في وسيط كانوا يجلسون أمامه ويشاهدون ما يقدمه“



http://interviews.gameglow.com

موقع متميز يحتوي على أهم المقابلات مع منتجي ألعاب الفيديو، وبه نافذة تقدم أخبار الفيديو.

فيديو على الرف

CAPRICORN ONE

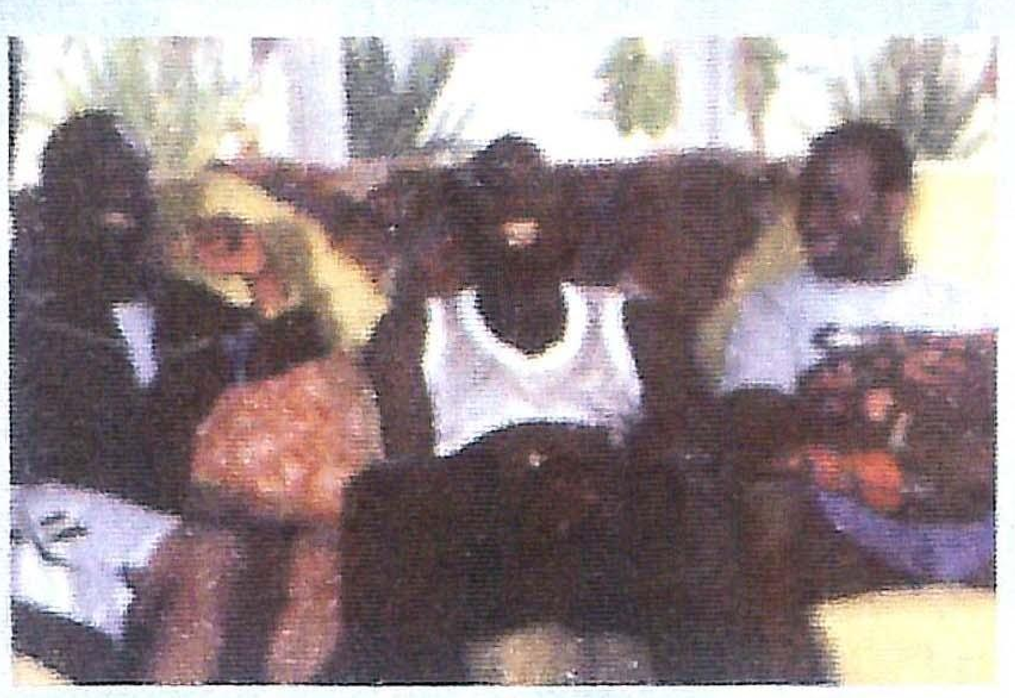
مع اقتراب العدد التنازلي لبداية انطلاق المهمة الفضائية لكوكب المريخ، تكتشف (ناسا) خطأ فادحا لايمكنها من الانطلاق في رحلتها إلى هناك وعليه فإن (ناسا) تقرر تزييف الرحلة بأكملها من أجل تجنيب أي خسائر مادية قد تتعرض لها. إلا أن الصحافة تقف لهم بالمرصاد وتكشف النقاب وتعري الحقائق للناس الأمر الذي يجعل أولئك الصحفيين مطاردين ومهددين بالموت من أجل كتمان السر وعدم تشويه الوجه الجميل لـ (ناسا).

The Summer oF Sam

يتناول الفيلم فترة معينة من حياة شخص يقوم بارتكاب العديد من جرائم القتل المتواصلة ذات النمط الواحد. هذا القاتل الخطر ويدعى (سام) تنشط معظم أعماله الإجرامية في صيف سنة١٩٧٧ فيقوم بارتكاب العديد من الجرائم البشعة بحق ابرياء والتي تبقي شرطة مدينة «نيويورك» في حالة من الذهول والقلق المتواصلين. مشاهد الدموية والعنف تغلب على الفيلم إلا أن المخرج «سبايك لي» وفق فى المحافظة على روح فترة السبعينيات سواء بالاهتمام بالملابس والديكور حيث تدور أحداث القصة فى تلك الفترة.

SNEAKERS

فريق عمل مختص مكون من أربعة أشخاص يكلفون بمهمة رسمية من أجل فك الغموض الذي يحيط بصندوق صغير يحوي بداخله جهازا بسيطا يمكن استخدامه للدخول



والتسلل إلى أي شبكة كمبيوتر في العالم بهدف إتلاف ما تحويه الأجهزة من معلومات، الأمر الذي يجعل هذا الفريق في مأزق نتيجة مواجهتهم لإرهابيين محترفين في هذا المجال. يعد هذا الفيلم من أفلام الكوميديا التقنية حيث يرتكز على استخدامات الكومبيوتر في عصرنا هذا ويحارب إرهابيي شبكات الكمبيوتر بشكل كوميدي وساخر.

The Wood

بعد أفلام العصابات والتي تمر على السينما بشكل كبير والتي تتضمن الكثير من مشاهد العنف والقتل الجماعي والشباب المهدر بعد كل ذلك من الجميل أن نشاهد بورتريه يوضح حياة مجموعة من الشباب الزنوج ويضع التفاؤل والكوميديا في أول الاهتمامات بعيدا عن المخدرات والأسلحة والدماء. تدور أحداث هذا الفيلم في حي «انجل وود» في لوس أنجلوس، حيث عاش ونشأ أبطال الفيلم. «ايبس» والذي يقوم بدور (مايك) و«جونز» بدور (سليم) و«ديجز» الذي يؤدي دور (رولاند).. وفيما يستعد الأخير لإقامة حفل زواجه حيث كبر الجميع. فانهم يتفقون على إعادة أيام الصبا فيقررون الذهاب إلى حيهم القديم ليعود بهم شريط الذكريات القديمة.

فرقة كراكلا

تحرير الجسد العربي وتطويعه في تعبير راقٍ ومتطور

• لغة صامتة وحركة مُعبرة

حين قررت لجنة إدارة «مهرجان بعلبك الدولية» أن تستعيد أمجاد تلك القلعة اللبنانية الأثرية، التي أضاءت سماء لبنان والعالم العربي بالعديد من الأعمال الفنية المتميزة، بعد غياب اثنين وعشرين عاما، بسبب اندلاع الحرب الأهلية اللبنانية (عام ١٩٧٥) لم تجد أمامها إلا عبدالحليم كركلا، ابن بعلبك، وأحد أبرز مصمّمي العروض المسرحية الراقصة في العالم العربي، على مدى نحو ثلاثين عاما، كي يفتتح تلك المهرجانات، صيف العام ١٩٩٧، بمسرحيته الاستعراضية الراقصة «الأندلس: المجد الضائع».

• كراكلا مجنون الرقص

نديم جرجورة - لبنان

عودة «مهرجانات بعلبك الدولية» اتسمت بعودة عبدالحليم كركلا، مجددا إلى تلك القلعة البهية، مطلقا فيها ومنها شرارة إعادة النبض الحي لتلك المهرجانات التي شكلت جزءا بارزا من التاريخ الثقافي والفني، اللبناني والعربي المعاصرين. وإذا التقت «العودتان» معا في لحظة البحث عن المعنى الأسمى للعلاقة المفترضة بين موقع هذا النوع من المهرجانات في النتاج الثقافي وبين المدى الأدائي المتمايز للنص الإبداعي اللبناني، تحديدا، في امتداداته العربية والعالمية. ذلك أن عبدالحليم كركلا، الذي عرف بداياته الفنية في مهرجانات بعلبك نفسها، أواخر الستينيات، أسّس مساره الثقافي والفني ارتكازا على مقولة الجسد في ابتكاره مفاتيح اللغة الصامتة والحركة المعبَرة؛ وبدا قادرا على امتلاك مقومات إنتاجه المتفرّد في صوغ الحكايات التراثية ـ الفولكلورية من التمازج الطبيعي للإبداع، بتقديم «القديم» بأشكال «جديدة، ومتجددة». فعبدالحليم كركلا بات، منذ بداياته الفنية تقريبا، «أكثر من ظاهرة فنية»، كما كتب الناقد والباحث الفني اللبناني نزار مروة في جريدة «النداء» البيروتية،كما أنه «تحدى التراث والتقاليد لحفظهما نابضين بالحياة»، كما رأى الناقد سمير نصري.

بين هذا الوصف وذاك التعبير الأقرب إلى خصوصية الأعمال المسرحية الراقصة التي ابتكرها، اختار عبدالحليم كركلا إحدى أصعب «المهمات» الثقافية ـ الفنية: تحرير الجسد العربي من قيود الأسر والتخلّف، باعطائه شحنة انفعالية صادمة في التعبير البصري، وبمنحه سمة البحث الدائم عن ـ وفي ـ المعطيات الإبداعية الكامنة فيه، بهدف تسليط الضوء على المدى العميق الذي يكتنزه هذا الجسد، بانفتاحه على القول الشعري والايقاع المتماسك في بناء نصه الاستعراضي الراقص. فكركلا «يطوّع جسد فرقته في تعبير راق ومتطور»، بحسب نزار مروة أيضا، الذي أضاف أن «أهم إنجاز لعبدالحليم كركلا وفرقته، هو تحقيق العنصر القصصي في عرض متكامل، بانتقاله من «لوحات منفصلة إلى مسرحٍ راقص، قائم على حكاية مترابطة، وسيناريو يوحّد العمل».

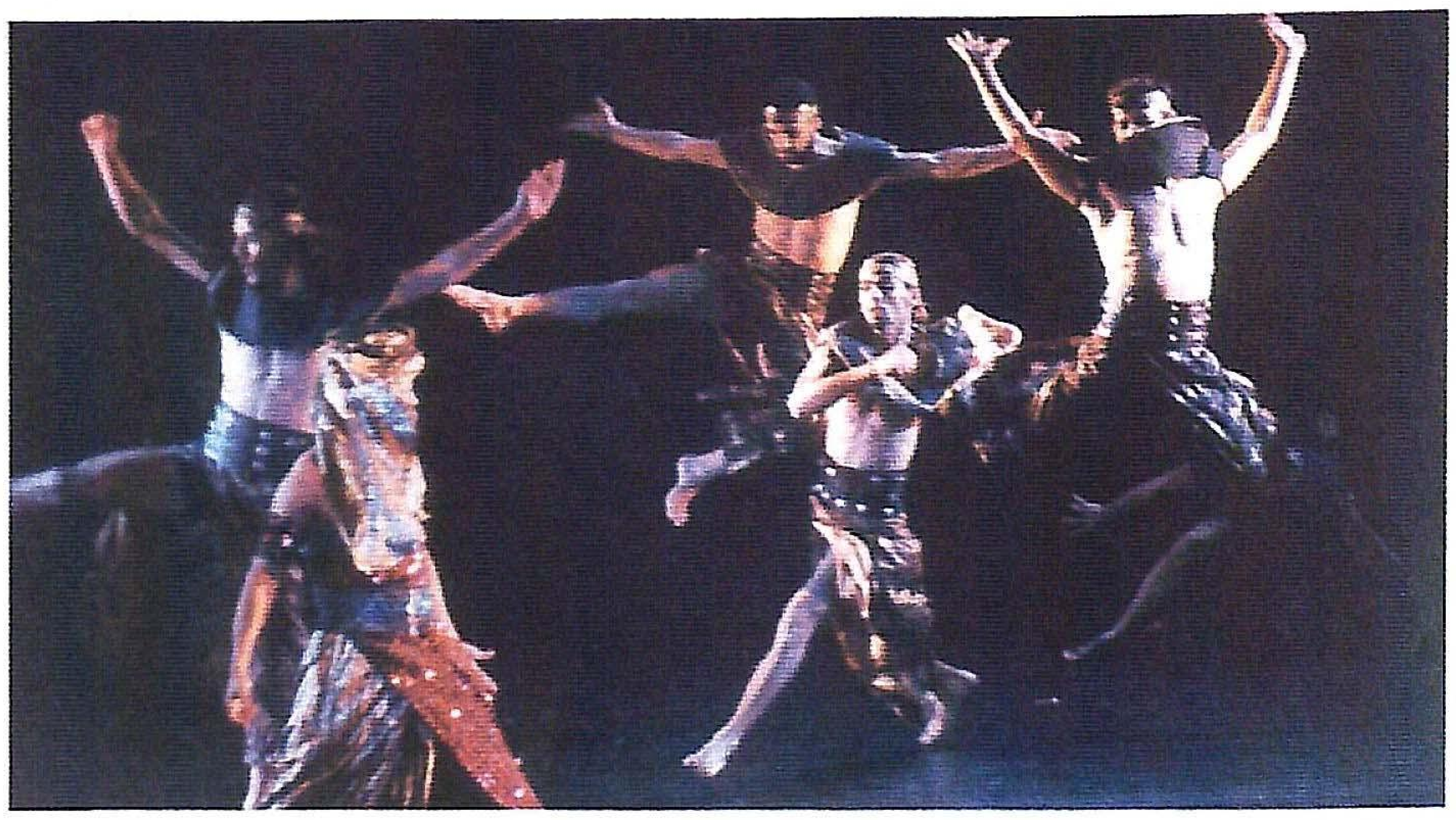
إذا، تّمت عودة كركلا إلى بعلبك، وعودة مهرجاناتها إلى قلب لبنان والعالم العربي، في العام ١٩٩٧؛ أي بعد سبعة أعوام على «بداية» السلام اللبناني الملتبس، وبعد نحو ثلاثين عاما على انطلاقة عبدالحليم كركلا، الذي سرعان ما احتل مكانة بارزة في المشهد الفني اللبناني، عربيا وعالميا، بتقديمه مجموعة من الأعمال المسرحية الراقصة، اختيار مواضيعها الدرامية من الواقع المحلي، أو من نتاجات عالمية (وتحديدا بعض مسرحيات وليام شكسبير)، مضيفا عليها أحاسيسه ورؤيته، ومقدما إياها بأسلوبه الخاص في تعاطيه الفني مع المادة المختارة، مستفيدا إلى أقصى حد من جسد الراقص، دافعا إياه إلى تخوم القول والتفاعل والفعل.

لا ترتبط فرقة كركلا بالفولكلور، إلا بتناولها المادة الأولية من التراث، قبل أن يسكبها عبدالحليم في قالب مختلف، يصوغه بلغة الرقص العالمية المعترف بها. وهو يعني بتلك اللغة «الحروف الجسدية المستوحاة من تقنية الآلة البشرية، ثم وضع هذه الحروف في جملة حركية لها قوانينها، سواء كان ذلك من حيث طريقة استعمال الجسد، أو كيفية وضع الجسد بأوضاع مبنية على تقنية حديثة تدرّس في العالم بشتى الأساليب». فهناك لغة كلاسيكية وأخرى حديثة، وهناك لغة الإيماء والحركة المسرحية المعبرة: كل هذه اللغات «طرائق في استخدام الجسد للتعبير عن موضوع ما». من هنا، بدا كركلا ظاهرة ثقافية انبثقت «من الطموح إلى جعل الرقص استمرارا للحاجة الاجتماعية الأولى إلى التعبير الإنساني بالرقص»، كما عبر نزار مروة في تحليله النقدي لنتاج عبدالحليم كركلا، مضيفا إننا «نلمس هذا الطموح في اقتراب عبدالحليم من الجذور. هنا ميدانه ومعينه في رهافة الاستيحاء، وأصلا إلى الحوار الشائق بين المجموعات. هنا، نجد قاموس عبدالحليم ينتظم جملا مفيدة، ولغة سليمة ومعبرة».

عبدالحليم كركلا (مواليد بعلبك، ١٩٣٩) مليء بالحركة وبالشغف إلى اكتشاف المزيد من مقومات الجسد في عطاءاته وتلاوينه الإبداعية. إنه «مجنون رقص»، كما وصفه سمير نصري، ينطلق من الفولكلور كي يبتكر أشكالا مسرحية جديدة؛ ويستعيد من القديم ما يمنحه القدرة على خلق الحديث، شكلا ومضمونا، وعلى إيجاد إيقاعات وألوان تفجر حيوية الأجساد، وهي «ترسم في الفضاء زخرفات عربية». في هذا الإطار، حدد كركلا اشتغاله الفني بالقول إنه يأخذ من المادة المحلية ما يريد، لكنه يبلورها في أسلوب من ابتكاره، بإيجاده ما يناسب مضمونها: «أسلوبي على تقنية حديثة، هي الطاقة المتفجرة، والخط المرسوم الذي يرسمه الراقص بجسده، وهي حسابات تنفذ لإيجاد صورة عند المتفرج يجب أن يرى المتفرج فيها نفسه».

عبر اثنين وثلاثين عاما، على اعتبار أن العام ١٩٦٨ شهد انطلاقته في عمله الفني الراقص، توصل عبدالحليم كركلا إلى تفعيل العلاقة الملتبسة، بجماليتها واتساع نسقها الإبداعي وقدرتها على استيعاب التداعيات والتفاصيل والحكايات، بين الجسد ولغته، وبين القول وأساليبه. اثنان وثلاثون عاما من المثابرة والاجتهاد ومواجهة التحديات التي صنعتها تحولات الفرد والمجتمع، أدت إلى تثبيت المشهد الراقص في حدود ابداعه المسرحي. فكركلا يشدّد على كلمة «مسرح» في نتاجه الإبداعي، ويرى أن التوصّل إلى هذا «المسرح الراقص» نتج من تجارب عدة مورست طويلا، «حتى وجدنا الشكل والأسلوب الملائمين للتعبير عن بيئتنا». ولم يكتف كركلا بذلك، بل سعى إلى تأكيد ما أوجده مع فرقته: لغة حديثة للرقص، وقدرة على التعبير عن كل المواضيع التي اهتم بها.

• مواضيع درامية من واقع محلي



• طرق متعددة في استخدام الجسد

„

إبتكرت الفرقة أشكال مسرحية جديدة من الفولكلور والتراث العربي ، وراحت تبحث في التاريخ عن إجابات لأسئلة الهوية والذات والذاكرة

"

لا يمكن فصل المكان الجغرافي وإيحاءاته التاريخية، عن المكونات التي صنعت شغف عبدالحليم كركلا في اختراق مكامن الجسد، وتحرير أدوات تعبيره. فالقلعة في بعلبك ومهرجاناتها، امتزجتا معا في بلورة هذه المكونات التي أفضت، فيما بعد، إلى مجموعة من الأعمال المسرحية الراقصة، لايزال بعضها يعتبر من أبرز وأهم العروض المشهدية اللبنانية والعربية في العالم. لا يستطيع عبدالحليم كركلا أن يحسم جوابا واضحا، إزاء سؤال اختياره الرقص، من دون غيره من التعابير الإبداعية؛ فعلى الرغم من تفوقه في العلوم الطبيعية، أثناء دراسته، اختار الحركة، التي ولد فيها كما قال، مرة، متذكرا: كنت غزير الطاقة، يسكنني حب الاستطلاع والمغامرة».

في حواره الطويل مع سمير نصري، رسم عبدالحليم كركلا صورة عن بدايات ميله إلى الرقص، فقال: «كنت أعثر لنفسي (في القلعة) على منافذ بين الحجارة، أتسرب منها إلى الداخل، أجلس ساعات أعيش نشوة اكتشاف نماذج الفن الآتي من بعيد. لم يكن لدي تقييم لما أشاهده، لكنني أؤخذ في شدة، وأعيش لحظات نشوة لا مثيل لها. لا أعرف كيف أعبر عن ذلك بكلمات، وأدرك كم أن الكلام يخونني أحيانا. من هنا، أعرف أهمية الرقص به أعرف كيف أعبر عن الانتشاء الذي يسكنني في ليل القلعة «علي الرغم من ذلك، فإن أول فرقة أجنبية «اخترقت» أعماق ذاته، لم تكن إلا «كوميدي فرانسيز»، وهي فرقة مسرحية، قدمت حينها «حصان طروادة» و«يوليوس قيصر» في معبد «جوبيتر». فيما بعد، لعب موريس بيجار دورا بارزا، حين «أدخل النشوة» إلى ذات كركلا، من خلال عظمة «باليه القرن العشرين»، التي أثرت فيه كثيرا. يومها، بدأ كركلا تجارب فولكلورية صغيرة، وراح «حب الرقص» يدخل روحه ويعتمل في ذاته، قبل أن يأتي دور مارتا غراهام، التي تأثرت بالشرق حين جاءته مالكة القاعدة الأساسية التي خلقتها شعوب الأرض مجتمعة: «لغة الجسد». ومع هذا، لم يخرج كركلا وفرقته على البيئة الشرقية، وهما يعملان على مزاوجة الحركة الشرقية بالحركة العصرية الغربية، بالارتكاز على قواعد مدرسة غراهام. «مع كثير من التزامنا هويتنا من خلال تحركاتنا البيئية».

في العام ١٩٦٨، بدأ عبدالحليم كركلا مساره المهني الذي حفل بالعديد من التجارب ضمن إطار رغبته الأساسية في تفعيل «المسرح الراقص»، انطلاقا من سعيه إلى تأسيس أول مسرح راقص في العالم العربي، عبر إنشائه «فرقة كركلا اللبنانية»، التي أوجد معها لغة جديدة في عالم الرقص، مستوحيا من التراث العربي، ومرتكزا

• مسرح راقص قائم على عرض متكامل

على التقنية المعاصرة للفن الحديث. حلمه بتأسيس مثل هذه الفرقة ألح عليه أثر عودته من فرنسا وانكلترا، حيث درس «الفولكلور العالمي» في ديجون، وحصل على «ماستر» في الكوريغرافيا من معهد لندن للفن الحديث. في «مهرجان بعلبك»، خاض تجارب أولى في حقل الفولكلور؛ لكنه سرعان ما راح يبحث عن هوية خاصة بالخط الثقافي والفني الذي وضعه للفرقة؛ في حين أنه لم يسع بتأسيسه هذه الفرقة إلى أي هدف تجاري. فالمنطلق انبنى على شعوره الدفين بأنه تعلم أشياء كثيرة، وأراد أن يترجم هذه التراكمات في أعمال تعكس رغباته وهواجسه وخبراته الأكاديمية التقنية. في بداية السبعينيات، وجد كركلا نفسه يتساءل عمن هو؟ وعما يريد التعبير عنه؟ وفي أي شكل فني؟ «أعتقد أن بداية المرحلة الجديدة كانت بعد «اليوم، بكرا، مبارح»، الذي جمع الكثير من صور الفولكلور اللبناني.

أفضت التجارب الأولى إلى ابتكار نمط أكثر شمولا، اعتبره كركلا «تعبيرا جديدا في عالم الرقص». ذلك أنه بات قادرا على تناول مواضيعه من الماضي والحاضر، ويدمجها في صورة عريضة جامعة، خصوصا بعد اطلاعه وأعضاء فرقته على تراث البيئة العربية الغنية، فهذه البيئة تتوزع على مناطق متقاربة جغرافيا «لكنها متعددة الوجوه في أسلوب الحياة: فابن المدينة غير ابن الصحراء وغير ابن الساحل. طبائع وخصائص متعددة».

باختصار، توصل كركلا إلى امتلاك أسلوب يمزج الفولكلور بتقنيات الرقص الحديث، وأصوله. فالتقنية في الرقص، بالنسبة إليه، دراسة علمية كلاسيكية أوجدت لغات معروفة في العالم تعبر كلها عن الإنسان وإن بأساليب مختلفة. من هنا، وكما فعلت فرق أخرى، توصلت فرقة كركلا إلى خلق لغة وأسلوب جديدين، للتعبير عن هذا الإنسان بكليته؛ فبدت تلك اللغة وكأنها تحد للأساليب الراقصة المعروفة: «تأكيدا على ذلك، قرأت الجماهير العالمية، باعجاب، رموزنا وأجساد فرقتنا».

عمله الكوريغرافي الأول، في إطار «مهرجان بعلبك الدولية»، رسم عبدالحليم كركلا بطابع التجديد الفني في لغة الرقص والحوار الجسدي المكتنز مفردات الروح والمجتمع والواقع. كان ذلك في نهاية الستينيات، قبل أن يدعى، في العام ١٩٦٨، إلى معرض «أوساكا» الدولي في اليابان، حيث قدم «لبنان عبر التاريخ» بهاجس البحث عن الهوية؛ هذا الهاجس نفسه، ظلل أعماله التي انطلقت، فعليا، في العام ١٩٧٢، مع «اليوم، بكرا مبارح»، وهو باليه شعبي متكامل. في العام ١٩٧٤، انطلقت فرقة كركلا عالميا، بمسرحية «غرائب العجائب وعجائب الغرايب»، التي استمدت موضوعها من حكاية عريس يهلع لدى لفظه كلمة «نعم»، فيلجأ إلى الحلم - الوهم، ويقوم برحلة خارج الزمان، كي يفلت من الواقع. بعد نحو أربعة أعوام، قدمت الفرقة «الخيام السود»، باختيار عبدالحليم كركلا حكاية قبيلتين تقرران ترسيخ السلام بينهما بالزواج، في حين أن العروس ترفض، فتصطدم بجدار التقاليد، قبل الوصول إلى النهاية السعيدة: كل ذلك، من خلال عروض انفتحت على أفق اللغة المتجددة، في صوغ قصص الحب وصدمة الموروث الاجتماعي الضاغط.

مع نهاية السبعينيات، وبحسب ما ذكرته الصحف اللبنانية حينها، حقق عبدالحليم كركلا ««نهاية التانغو العثماني ١٩١٧»، التي علق عليها نزار مروة بالقول إن الفنان يواجه التحدي الكلاسيكي في اختيار موضوع تاريخي، وفي إعادة سرد الأحداث التاريخية، وإعادة كتابة قصة شعب منذ مائة عام. بعد ذلك، استمرت فرقة كركلا في إنتاج مسرحيات راقصة، بدت كل واحدة منها وكأنها تختزن شيئا من تجديد الحوار الأصيل بين الجسد الراقص، الذي يرسم لوحاته الفنية في فضاء المسرح، وجمهور متعطش إلى سبر أغوار الذات الإنسانية: «كل عمل يختلف تماما (عن الآخر)، بالمضمون والشكل والموضوع. طريقة التعبير تختلف. الفنان يقفز من دائرة إلى أخرى، ولن يعود إلى أي دائرة سابقة. عليه أن يجد الطريق إلى أي دائرة جديدة، وإلا فإنه يظل في مكانه، ولن يقدم لجمهوره جديدا».

في العام ١٩٨٠، قدمت الفرقة «طلقة النور»، ألحقتها بعد عامين باقتباس «ترويض الشرسة» «لويليام شكسبير، بعنوان «حكاية كل زمان»؛ ثم «حيوا الفرح» (١٩٨٥) و«تراثيات»

(١٩٨٦)؛ كل ذلك قبل «أصداء» (١٩٨٧)، التي استعاد فيها تاريخ شعب كي يروي الواقع المعاصر، فإذا بها تعكس أصداء من التراث والحاضر، من الضمير الجماعي والضمير الفردي للإنسان والأرض معا. عودة ثانية إلى شكسبير، مع «حلم ليلة صيف» (١٩٩٣)، ثم «أليسار، ملكة قرطاج» (١٩٩٥)، «الأندلس: المجد الضائع» (١٩٩٧) و«بليلة قمر» (١٩٩٩).

لم يكتف عبدالحليم كركلا، في بعض أعماله الأخيرة، بالعودة إلى الماضي، أو باستعادة مقتطفات من مشاهده التاريخية. ذلك أن الهدف الأساسي في مثل هذه الاختيارات الدرامية، يكمن في البحث الدائم عن اسقاطات آنية، لطرح أسئلة الهوية والذات والذاكرة، في مواجهة التحديات الحاصلة، والتحولات المختلفة. فالتاريخ، العربي تحديدا، مخزون كبير من المعطيات والتجارب؛ وعبدالحليم كركلا أدرك. بما امتلكه من وعي ومعرفة. كيف يصوغ من هذا المخزون مشهدياته المسرحية الراقصة.

هكذا تبنى العلاقات الدرامية في النص المسرحي الراقص. وهكذا تنكشف لعبة الجسد والحوار الصامت عبر الرقص، في أبهى تجلياتها الجمالية. فالحكاية عند كركلا حاجة ضرورية لبناء عالم من الرسومات الزاهية، تلونها تلك الأجساد الطالعة من شفافية الروح وعمق التجارب، وتصبغها الحركات بما اختزنته من معايير ومعطيات إبداعية ◆

www.adult-ballet.com

يشكل هذا الموقع أهمية بالغة لدارسي الباليه الاستعراضي ويعد مدرسة تساهم في تعليم هذا الفن، هذا الموقع يتم تحديثه شهريا ويتعرض لمواضيع خاصة تهم فئة الدارسين بشكل خاص.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«نعرف كل المعرفة أنه ليس للرحيل توقيت ولا أوان، ولو كان الأمر كذلك، لما كان له كل هذا المذاق الموجع للقلب والجسد معا»، هذا ما كتبه حمد الرجيب في جريدة الوطن يوم ٢٦ يناير ١٩٩٥، وهو يرثي الشاعر الكبير عبدالله العتيبي، وهذه أفضل كلمات نرثي بها نحن حمد الرجيب.

ونظرا لما قدمه الرجيب من خدمات جليلة لوطنه على مدار عمره، قدم الاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية كتاب «حمد الرجيب، ابن الكويت المخلص» قام بجمع وإعداد مادته للنشر عبدالعزيز السريع وصالح الغريب.

الكتاب وثيقة هامة تؤرخ لمسيرة رجل أفنى عمره في خدمة وطنه.

• سمو امير البلاد يصافح حمد الرجيب

حمد الرجيب ابن الكويت المخلص

السيرة الذاتية والعلمية والعملية

- ولد العام ١٩٢٤م وسط منطقة القبلة عندما بلغ ست سنوات من عمره التحق بالمدرسة المباركية حيث تلقى مبادئ القراءة والكتابة والدين.

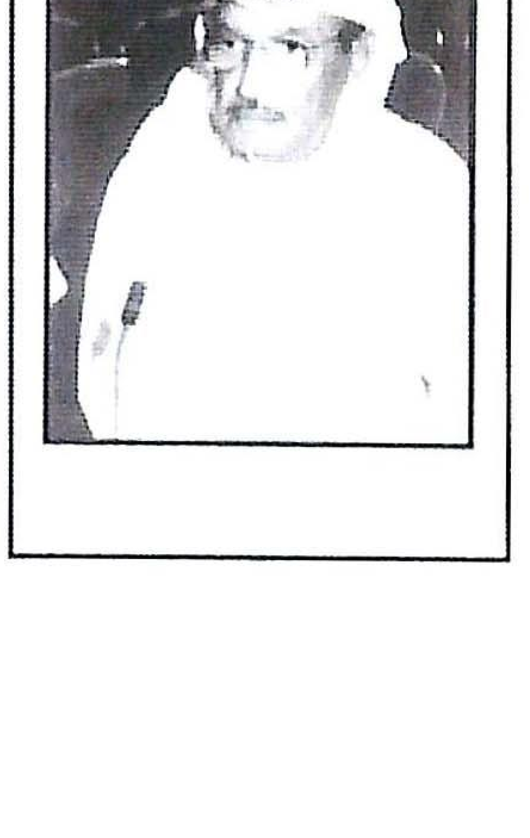
- وفي العام ١٩٣٩ كانت بداية علاقته بالمسرح إذ مثل أول مسرحية في الكويت وكان عنوانها «إسلام عمر».

- عمل في حقل التعليم فكان أحد مدرسي المدرسة الشرقية.

- وفي العام ١٩٤٢م وبعد أن أنهى الصف الثالث الثانوي عُين مدرسا رسميا من قبل مجلس المعارف في مدرسة الأحمدية.

- في العام ١٩٤٥ أُرسل في بعثة دراسية إلى مصر مع ستين طالبا لدراسة التربية في معهد المعلمين

- أصدر مع الشاعر المرحوم أحمد مشاري العدواني مجلة ثقافية اسمها «البعثة».



- وفي العام ١٩٤٩ أنهى دراسته في مصر وعُين مساعدا لمشرف «بيت الكويت»، ثم مشرفا عندما سافر عبدالعزيز حسين للدراسة في بريطانيا.

- في العام ١٩٥٠ عاد إلى الكويت بعد انتهاء البعثة وعُين مديرا لإدارة النشاط المدرسي في دائرة المعارف

- في العام ١٩٥١ عُين ناظرا لمدرسة الصباح ثم ناظرا لمدرسة الصديق حتى العام ١٩٥٤م.

- كلف بإنشاء دائرة الشؤون الاجتماعية والعمل «وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل» في ١٤ ديسمبر من العام ١٩٥٤م وهي الإدارة التي قامت بإنشاء الجمعيات التعاونية ورعاية الشباب، ومركز الفنون الشعبية الذي أنشىء العام ١٩٥٦ حيث قام بتسجيل أغاني البحر، والأفراح، وسائر المناسبات الشعبية.

- في ١٩٦٢/٣/٢٧ عين وكيلا لوزارة الشؤون الاجتماعية والعمل.

- أسهم في تأسيس جمعية الفنانين الكويتيين العام ١٩٦٣.

- عين سفيرا لدولة الكويت في جمهورية مصر العربية ومندوب الكويت الدائم لدى جامعة الدول العربية، من العام ١٩٦٦م إلى العام ١٩٧٦م.

- عين سفيرا للكويت لدى المملكة المغربية العام ١٩٧٦م.

- يضع الرجيب حقيبته الدبلوماسية ليتسلم حقيبته الوزارية ويحمل مسؤوليات الرعاية السكنية بتعيينه وزيرا للإسكان العام ١٩٧٩م.

- وبعد ذلك تضاف إليه حقيبة وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل، العام ١٩٨١م.

أعماله الغنائية:

- ثاني أغنية عاطفية مطورة تغنى بها المطرب شادي الخليج كانت من ألحانه وكلمات أحمد العدواني بعنوان «فرحة العودة»، ثم قدم أغنية «جودي لا تهجريني» كلمات الشاعر منصور الخرقاوي وغناء غريد الشاطئ، كما غنى له المرحوم عوض دوخي والمطرب عبدالحميد السيد.

- وقدم مجموعة من الأغنيات للفنانين العرب أمثال نجاة الصغيرة التي غنت له «يا ساحل الفنطاس»، والمطربة صباح غنت له «ياعاذلين الحبايب»، وأغنية «يا عاشقين السهر»، والمطرب المرحوم عبدالحليم حافظ غنى له أغنية «يا فرحة السمار»، أما المطربة نجاح سلام فغنّت له «أداري والهوى نمام».

- وله أيضا مقطوعات موسيقية حديثة مستمدة من التراث، منها على سبيل المثال: عودة، تحية، رقصة الصبايا، وحنين.

اعتبرت مسرحياته التي كتبها بالفصحى أولى المسرحيات الكويتية المؤلفة، كما كان أول من قدم للمسرح مسرحية مترجمة.

- كتب مسرحيات عدة اعتبرت من أولى المسرحيات الكويتية المؤلفة إذ كتبت جميعها بالفصحى وأبرزها «من الجاني» و«خروف نيام نيام» (١٩٤٧، ١٩٤٩) وأخرج خلال السنوات العشر من ١٩٤٣ إلى ١٩٥٣ (٢٢) مسرحية قدمت في الكويت وبيت الكويت، بالقاهرة وهي: الميت الحي، أم عنبر، من تراث الأبوة، المروءة المقنعة، وفاء، إلى يثرب، البخيل، معركة اليرموك، أضرار التبغ، طبيب رغما عنه، غزوة بدر الكبرى، مهزلة في مهزلة، مجنون ليلى، عروس الزنوج، عدو الشعب، واعتصماه، ابن الراعي، الطاحونة، مقالب سكابان، سر الحاكم بأمر الله، سر الجريمة، ومسرحية أخرى هزلية.

- في العام ١٩٤٧ قدم رواية «أضرار التبغ» للكاتب الروسي شيكوف التي تعتبر أولى المسرحيات التي قدمت عن رواية عالمية.

- أحسن الانتفاع من علاقته بأستاذه زكي طليمات فاستقدمه إلى الكويت وأضاءا معا بالعمل والمساندة طريق المسرح الحديث.

الجوائز:

- درع رائد مسرحي أول في يوم المسرح العربي لتكريم الفنان المسرحي الذي اقامته فرقة المسرح العربي في ١٩٧٢/٢/٢١م.

- كرم كرائد مسرحي في العام ١٩٨٨م في الدورة الأولى للمهرجان المسرحي الخليجي للفرق الأهلية في دولة الكويت.

- وسام التكريم الرفيع من جلالة السلطان قابوس بمناسبة انعقاد القمة العاشرة لمجلس التعاون الخليجي في مسقط العام ١٩٨٩م.

- درع تذكارية من جمعية الفنانين الكويتيين.

من أقواله

لقد عملت في مهن كثيرة، لم أجد متعة فيها مثل مهنة المعلم

- لا يوجد طرب الآن، كلها أغنيات راقصة، وهذا تيار عالمي الآن، وانعكاس للمجتمع.

- الصحافة مهنة لذيذة على الرغم من أنها متعبة.

- السفر إلى مصر والمغرب أعطاني فرصة كبيرة لأتعرف عن قرب على شخصيات يتمنى الكثيرون أن يشاهدوها، أما عن الجانب الفني والذي له دور كبير في حياتي فقد اكتشفت أن الصيت في الطرب لمصر، ولكن الفعل الحقيقي للمغرب، وهذا ما لمسته بنفسي خلال فترة عملي في المغرب، أما في مصر، فقد وجدت فيها الكرم ودماثة الخلق.

- برأيي أنه لا مانع من تطوير تراثنا الموسيقي من أجل تقريبه للأذن العربية، ولكن دون الخروج عن الإطار الأساسي للحن.

- أغنيات اليوم، للأسف الشديد ليس بها صوت، ولا لحن، ولا كلمات.

- تلاحظ أن المسارح الخاصة قد أصبحت في معظمها تجارية، وأنا لا ألومهم على ذلك، ولكن يجب أن يكون للمسؤولين دور في هذا الموضوع، ويجب أن تشجع الدولة العاملين بالمسرح من خلال منحهم إعانات مجزية وتخصيص جوائز ومسابقات وإرسال بعثات للخارج. وأتمنى أن يدخل المسرح ضمن المناهج الدراسية.

- أنا رجل أنتمي للقبيلة بمعناها الجميل، وقبيلتي هي الوطن الذي يتوسد في كل منا حبة القلب ونبض الجوانح.

- ما أقسى أن يُظلم بريء، لكن الأكثر ألما أن يضطر لبلع سيوف الظلم من أجل هدف أكبر وأعظم من أحاسيس إنسان.

- الأصدقاء كلمة لها فعلها السحري في نفوس البشر، بفضل وجودهم تصبح الحياة محتملة.

- أطالب المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بتشجيع الحركة الثقافية في البلد وإنعاش روافدها لأن الجو العام كله أصبح «سياسة في سياسة».

- التقاعد قاتل للطموح وإنسانية الإنسان.

- بالنسبة للمرأة فأنا مع حقوقها على طول الخط، فلا غنى لأي عمل عن المرأة.

قالوا عنه

في حياة الأمم والشعوب الحية الناهضة، هناك دائما ثمة رجال وهبوا حياتهم لعطاء دائم ومتصل لأوطانهم، دون أن ينتظروا في المقابل عطاء مماثلا.

الشيخ صباح الأحمد
النائب الاول لرئيس مجلس الوزراء
ووزير الخارجية

كان حمد الرجيب يصارع من أجل الفن من داخل الحلبة وأنا من خارجها لإيماني العميق بأن الفنان هو كل إنسان يتميز بسخاء عطائه في أي مجال من المجالات.

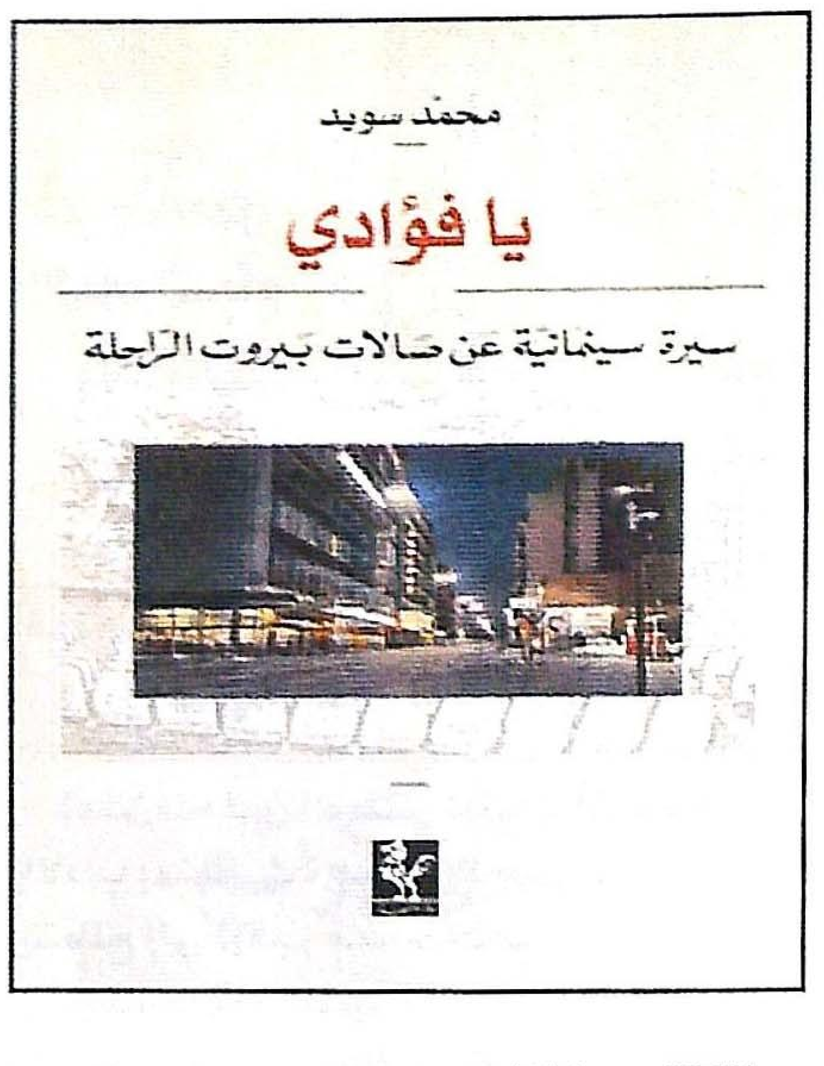
الشيخ سالم الصباح
نائب رئيس مجلس الوزراء وزير الدفاع

إن ذاكرة الكويت لا تنكر رجالها ولا يمحو الزمن من تلك الذاكرة أسماء الخالدين فيها، حمد عيسى الرجيب طال سفره في شرايين الوطن وكثرت موانئه في تاريخ الكويت وتنوعت نشاطاته وتفرعت خدماته.

الشيخ سعود الناصر الصباح
وزير النفط

www.zomal.com
موقع أدبي باللغة العربية يجد الزائر فيه أحدث القصص والروايات والشعر والنقد والتشكيل، يسمح هذا الموقع بالمشاركة والحوار المباشر حول المواضيع المختلفة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



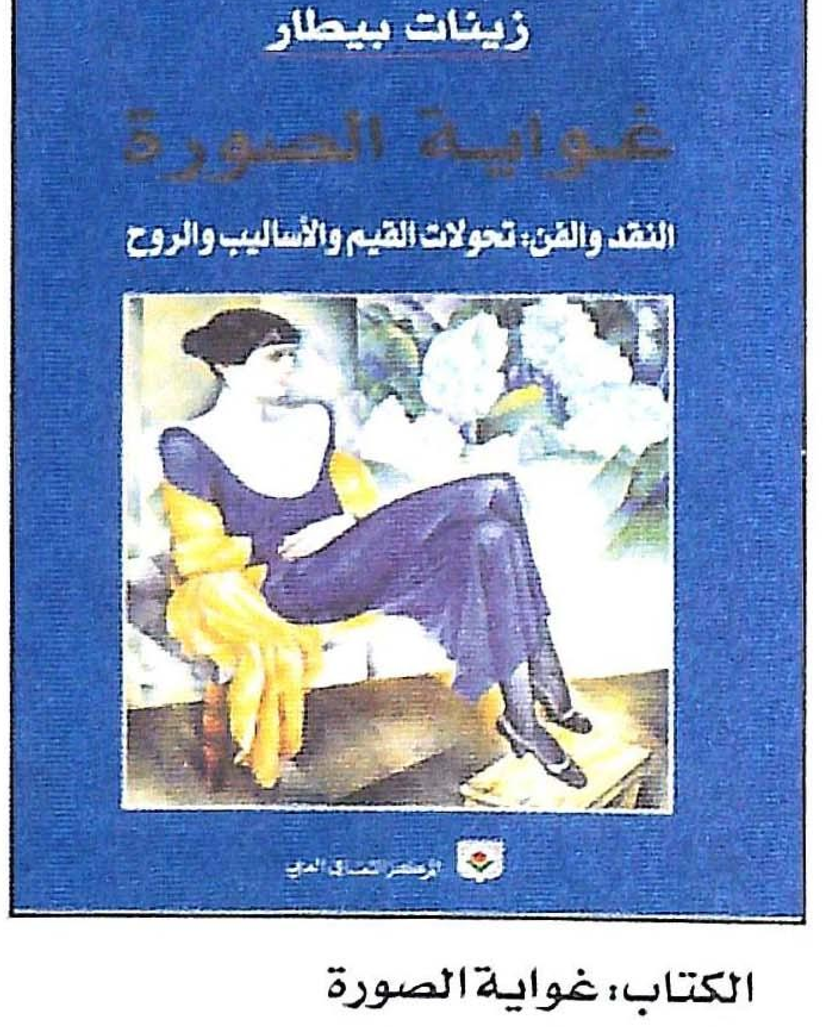
الكتاب: يافؤادي
تأليف: محمد سويد
الناشر: دار النهار

هذا الكتاب، كما يؤكد مؤلفه «شبه سيرة شخصية وسينمائية» تحكي حكاية حنينه إلى صور وأماكن ووجوه ذهبت، مع الحرب الأهلية اللبنانية التي دمرت، ضمن ما دمرت الكثير من قاعات العرض السينمائية التي يحمل لها كل من عاش في بيروت، أيام ازدهارها، حنينا جارفا.

ومن أجل إنجازه حمل آلة التسجيل ودخل مكاتب أصحاب دور العرض والموزعين وسمع ذكرياتهم عن السينما والصالات التي ورثوها عن آبائهم أو تولوا تأسيسها وأضحت اليوم نسيا منسيا.

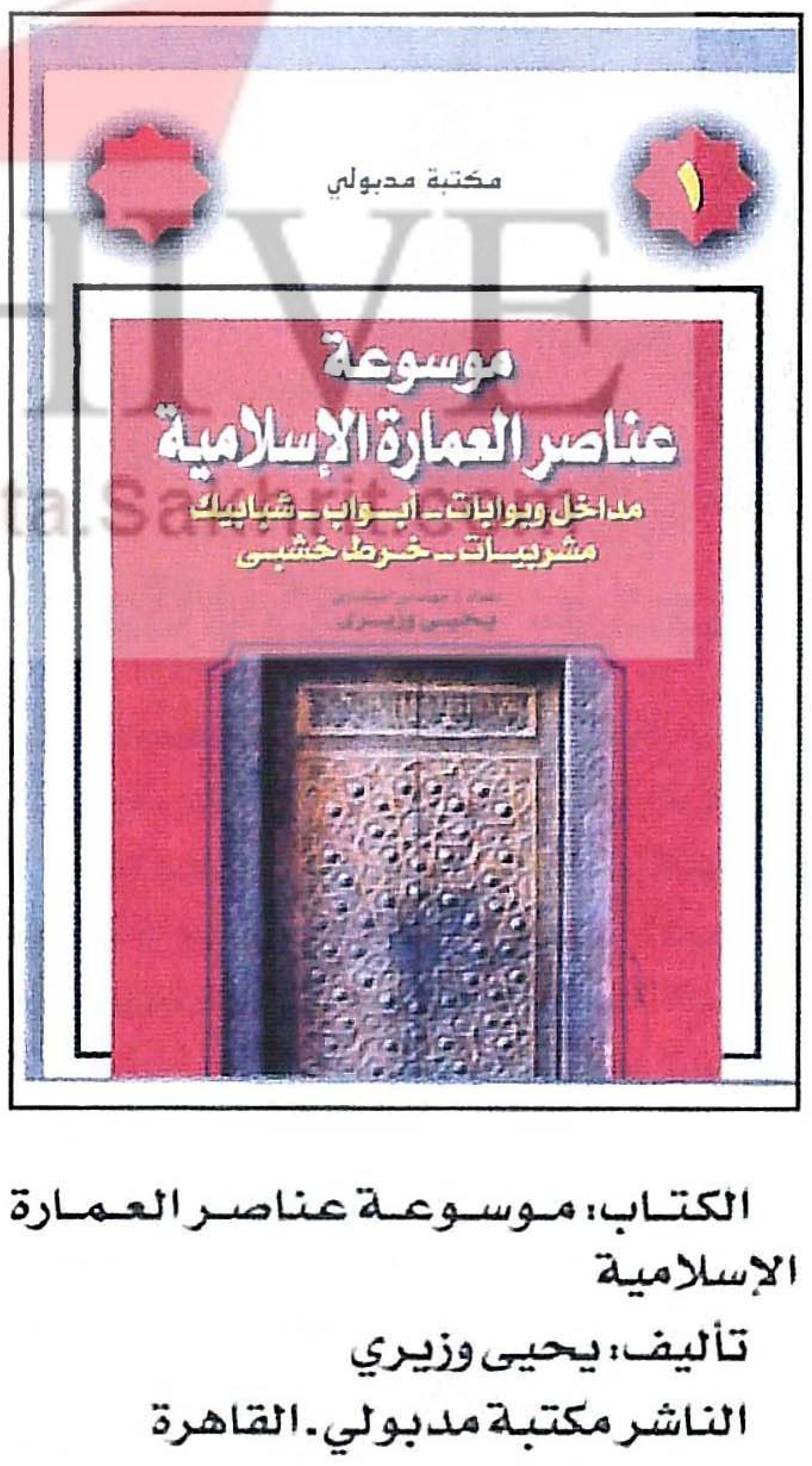
هو في الظاهر يحكي عن دور السينما التي اندثرت، لكنه في الحقيقة يحكي بعذوبة يستمدها من روح ملتاعة عن فترة ازدهار كاملة كانت خلالها بيروت مدينة جميلة تضج بالنشاط الفني والثقافي، كانت فيها السينما مزدهرة عبر دور العرض.

لم يكن إنتاج السينما في بيروت كبيرا في يوم ما، لكن دور عرضها كانت نشطة تستقبل الأفلام من عواصم السينما العالمية. هو كتاب يؤرخ بطريقته الخاصة للحظة حضارية مرت في بيروت أملا في عودتها مرة أخرى ◆



الكتاب: غواية الصورة
تأليف: زينات بيطار
الناشر: المركز الثقافي العربي

تؤكد الباحثة اللبنانية زينات بيطار أن كتابها هذا يحتضن نصوصا في النقد الفني، وتاريخ الفنون التشكيلية، بعضها يقدم وجهة نظر في عملية تبدل الصورة الفنية والنظرية، أي النقد الفني والذوق العام (الجمهور أو المتلقي)، على خلفية مشهدية تاريخية وحضارية تنبض بروح العصر وروح الشعب وما طرأ عليها من تبدل في القيم والأساليب والمدارس، والبعض الآخر يستقصي التحولات الطارئة على الصورة الفنية والقيم الجمالية في القرنين التاسع عشر والعشرين، إثر الثورة الفرنسية التي فتحت الباب أمام الحداثة في حركة تنابذ وتجاذب بين الكلاسيكية وقيمها الثابتة والمطلقة، والثورة المضادة التي قادها الرومان في النصف الأول من القرن التاسع عشر، حتى ظهور الانطباعية والتعبيرية والوحشية والتكعيبية وغيرها في نهاية القرن، أي ما شمل التبدلات الثورية في الصورة الفنية والنظرية على مسرح القيم والجمهور والمعارف، بما معناه رصد الصدى الدراماتيكي العنيف للمد الثوري البرجوازي الفرنسي الذي هز فرنسا والدول الأوروبية (خاصة روسيا) والشرق الإسلامي إلى حد كبير (منذ احتلال الجزائر العام ١٨٣٠)، وما تأتى عنه من انبثاق أفكار التحديث واكتشاف الحضارات الشرقية وفنونها وقيمها وتذوقها ثم تبنيها في منظومة التحديث الفني العالمي، ما شكل لاحقا المنطلق لبداية حوار الحضارات ◆



الكتاب: موسوعة عناصر العمارة الإسلامية
تأليف: يحيى وزيري
الناشر مكتبة مدبولي - القاهرة

من المرجح أن أول استعمال للمحاريب المجوفة كان على عهد عمر بن عبدالعزيز عند تجديد عمارة المسجد النبوي والتي تمت سنة ٩١ هـ أيام ولايته على المدينة المنورة. وتصنف المحاريب إلى نوعين، مسطحة أو مجوفة، ومن أمثلة المحاريب المسطحة محراب قبة الصخرة المسطح في المغارة تحت الصخرة، أما المحاريب المجوفة فمنها ما هو ذو تجويف نصف دائري ومن أقدم أمثلته في مصر محراب جامع ابن طولون، ومنها ما هو تجويف قائم الزوايا، ومنها محاريب مجوفة كثيرة الأضلاع.

ومع هذا الشرح يعرض المؤلف إلى مختلف أصناف المحاريب بالتخطيط الصوري الهندي، معتمدا على المقاييس الأصلية في النموذج المأخوذ للتوضيح.

وهكذا حين ينتهي من مادة معينة ينتقل إلى مادة أخرى وبالطريقة نفسها التي أشرنا إليها في البداية، إلى أنه يدرس النموذج الفني من جميع جوانبه، فمثلا حين يتناول «المنبر» الذي يعتبر منصة جلوس الخطيب من الجامع، يشير إلى أن كلمة «منبر» اشتقت من كلمة «نبر»، وانتبر الشيء بمعنى ارتفع، وجاء في سنن البيهقي ما رواه بسنده عن عبدالله بن عمر قال: «إن تميما الداري قال لرسول الله عليه الصلاة والسلام لما اسن واثقل: الا تتخذ لك منبرا يحمل أو يجمع عظامك أو «كلمة تشبهها» فوافقه الرسول على ذلك فصنع «تميم» المنبر من خشب من طرفاء الغابة وهو خشب قوي الاحتمال طويل العمر وكان عبارة عن درجتين خشبيتين ودرجة ثالثة للجلوس، وبذلك جاء المنبر النبوي بسيطا في شكله متينا في صناعته منطقيا في وظيفته. ثم يعرض من خلال التخطيط لاصناف المنابر ومقاييسها.

وفي سياق البحث عن الأصول الأولى للنماذج الفنية في العمارة الإسلامية يحاول المؤلف العودة إلى الوسائل الفنية التي استخدمها المسلمون في شبه الجزيرة العربية أولا ومن ثم تطورت بمرور الزمن والعصور حتى أصبحت أحد أهم مكونات الحضارة الإنسانية في هذا الميدان الحيوي، حينما انتقلت إلى أوروبا ومن ثم إلى مناطق العالم الأخرى.

ومن بين تلكم النماذج «الأعمدة» التي بدأت من جزوع النخل وارتقت إلى أعمدة ذات تصميمات نابعة من الفن الإسلامي نفسه، حيث تنوعت ما بين الشكل الدائري والمثمن والمستطيل ونصف الدائري أو ثلاثة أرباع الدائرة، وهكذا.

وفي موضوع آخر يتناول القباب وأنواعها وعناصرها البنائية، ويأخذ بعض نماذجه من القباب المنتشرة في أكثر من بلد عربي وإسلامي، مثل قبة جاني بيك الأشرفي وقبة قرقماس وقبة الإمام الشافعي وقبة عبدالله بن الحسين وغيرها. ثم ينتقل إلى أشكال المآذن في العالم الإسلامي، وهي ذاتها «المنارات»، والسبب في تسمية المآذن بالمنارات، هو أن هذه المآذن كانت تضاء بالأنوار عند الغروب في رمضان وتظل مضاءة حتى طلوع الفجر ثم تطفأ إيذانا ببدء يوم جديد من أيام الصيام، أما في بلاد المغرب العربي والأندلسي فيطلق على المآذن لفظ الصوامع ويرجع ذلك إلى أن أغلب مآذن المغرب العربي ذات شكل مربع وهو يشبه أبراج الصوامع، وفي كتب اللغة صحح البناء أي أعلى فيه وجعل له ذروة.

اما في باب المقرصنات والدلايات التي نبغ فيها العرب والمسلمون، فإنه يشير إلى جانب أساسي وتاريخي، وهو أن «المقرصنات» هي أحد المبتكرات المعمارية الإسلامية، وتستخدم هذه المقرصنات في صفوف مدروسة التوزيع والتركيب حتى لتبدو كل مجموعة منها وكأنها بيوت النحل، وقد استعملت المقرصنات كعنصر زخرفي في تجميل وزخرفة الواجهات أسفل الشرفات وفي المآذن وعند التقاء السطوح الحادة الأطراف في الأركان بين الأسقف والجدران. كما استعملت كعنصر إنشائي في تيجان الأعمدة وفي تحويل المسقط المربع إلى دائرة لامكان تغطيتها بالقبة. أما الدلايات فهي امتداد لعقد واجهة المقرنص وبرؤية تشكيلية تعطي الموضوع حيوية فنية متميزة. وقد ظهرت المقرنصات لأول مرة بعضد باب مدفن جنبادي كابوس في جورجان بإيران، وفي مصر ظهرت لأول مرة بكورنيش الجزء السفلي من مئذنة الجيوشي بالعصر الفاطمي.

وهكذا يسترسل مؤلف الموسوعة مستندا كما قلنا إلى حصيلة واسعة من الصور التخطيطية للمعالم الفنية الإسلامية وتصنيفاتها المختلفة. إنه كتاب شامل وجدير بالاهتمام والدراسة، وهو لابد أن يضيف إلى المكتبة العربية مادة أساسية بالنسبة للطلاب وكذلك للمهتمين بالعمارة الإسلامية وفنونها المختلفة ◆

الكتاب: صناعة الزينة والجمال
تأليف: شربل داغر
الناشر: دار الآثار - الكويت

تنطلق دراسات هذا الكتاب من تباين المفارقة التالية: جرى سابقا تكريس «فن» وهو مجموع حضاري له «شخصيته المميزة، أسوة بغيره من مجاميع الحضارات الأساسية في تاريخ البشرية، مثلما تم تأكيد اسم له (الفن الإسلامي) وتعيين لتاريخه وأساليبه الفنية من دون أن تكون لهذا المشهد الناشئ صلات لازمة، على الأقل من ناحيته الدراسية، بالثقافة التي تحدد بها.

هذه المفارقة ذاتها امتدت مفاعيلها إلى بلدان هذه الثقافة المعنية، أي بلادنا، وإلى كتابها بدورهم، أي كتابنا، إذ شرعوا في محض هذا الفن وجودا ما كان له على هذه الصورة في التراث (مثلما جرت التسمية) فيما راحوا يتبينون حقيقة التباين بين متن «الفن الإسلامي» (من مواد وتعديلات) من جهة، والمتن القديم المناسب (أو غير المناسب له تماما) في الكتابات القديمة من جهة أخرى.

وكد المؤلف (الأستاذ الجامعي والشاعر والناقد الفني) أن هذه الدراسات تسعى إلى الوقوف على تباين هذه المفارقة المذكورة الحالية، إذ طلبت قراءة الكثير من المواد الكتابية القديمة في متون الكتب التاريخية، أو في كتب الصناعات والحساب والهندسة و«الحسبة» وغيرها، أو في اجتهادات وتفسيرات الفارابي وابن سينا والغزالي والتوحيدي و«إخوان الصفا» وغيرهم، طلبا لفهم ما كانت توليه هذه الكتابات لهذا «الفن» أو لقسم من مواده على الأقل ◆

هذه مساحة مخصصة لقراء جريدة (الفنون)، وهي بقدر ما تشكل صلة وصل طيبة بهم، بقدر ما هي فسحة لقاء للقراء الكرام للتعبير عن آرائهم واقتراحاتهم، ووجهة نظرهم فيما تنشر (الفنون)، سواء كان تعقيبا أو تقويما أو نقدا.

من طرفها (الفنون) تعد قراءها بأن تكون موضع ثقتهم، أمينة على آرائهم، وكل ما نطلبه أن تبتعد الرسائل عن الإطالة، وذلك حتى يتسنى لنا نشر أكبر عدد منها، وبالتالي مد جسور المعرفة والرأي الآخر إلى أبعد الآفاق.

(الفنون) تلقت رسائل كثيرة من مثقفين وفنانين ومهتمين، وذلك بعد صدور عددها التجريبي. وإذا كانت هذه الرسائل قد عبرت عن الاهتمام المتبادل والمنشود، فإنها قدمت آراء ومقترحات وملاحظات كان لها الأثر الطيب في نفوسنا، وقد أخذنا ببعض الملاحظات التي تصب في خانة توجه الجريدة.

(الفنون) وفي إصدارها الأول تقدم نفسها للقارئ العربي بحلتها الجديدة، آملين أن نرى تعاونكم معنا!

أسرة جريدة الفنون

الشيخة حصة الصباح

مدير دار الآثار الاسلامية

الكويت

مادة متنوعة

تلقينا بامتنان العدد (صفر) من آخر إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (جريدة الفنون) التي نرى في تنوع مادتها الفنية الجادة مع تعدد أبوابها التي تغطي مجالات العطاء الفني الإنساني ما يستحق كل تقدير، ويغطي مجالات حيوية مهمة كانت تفتقر إليها الساحة الثقافية والساحة الكويتية بل والعربية.

د. جابر عصفور

امين عام المجلس الأعلى للثقافة والفنون - مصر

فضاء ابداعي جديد

واحدة من مشكلات الثقافة العربية، هي عزلة الفنون والآداب بعضها عن بعض. وللأسف فإن الكثيرين من الممارسين والممارسات لا يعرفون الكثير عن الانجازات التي يبدعها الآخرين، والعكس صحيح بالقدر نفسه، بل إن ممارسين وممارسات كل فن لا يلمون الإلمام الواجب بإنجاز المجالين لهم على امتداد الوطن العربي، أو العالم بأجمعه لذلك فإن صدور مطبوعة تهتم بالفنون، وتعمل على تقوية أواصر العلاقة المتبادلة بين المبدعين وجمهور القراء في كل مجال من مجالات الفنون لهو أمر يستحق التقدير والتحية والدعم. وأملنا كبير في أن تمضي سفينة جريدة «الفنون» لتحقق ما لم يحققه غيرها من قبل. وندعو لها بأن تكون فضاء ابداعيا حراً يجتذب الإبداعات العربية في مجال الفنون ويصلها بالإبداع الإنساني كله.

مبروك صدور جريدة «الفنون»، وقلبي معكم!

د. إبراهيم عبدالله غلوم

الكويت

أكثر جدية

الآن في غمار فرحتي بصدور هذه المطبوعة الجديدة التي ستضيف إلى رصيد الكويت الثقافي من دون شك ما يجعل من مشروعها الثقافي أكثر جدية وتصميما، أحب أن أسجل إعجابي بما يلي:

١- الاهتمام بالألوان والصور، واستخدام أوراق قادرة على جذب القارئ.

٢- لا يتوجه الاهتمام بالصورة إلى الخط السائد في الصحافة التجارية.

٣- جدية الموضوعات في الفنون جميعها، واحتواؤها على مواد معلوماتية تناسب القارئ العام.

٤- الإخراج الصحافي المتميز للأبواب والصفحات وترويسات التبويب تشير إلى لمسات فنية جديدة بالقياس إلى الصحافة العربية الراهنة.

هذه الجريدة خطوة رصينة وواضحة، وأتصور بأنها ستنمو وتكبر وتصبح واحدة من خيرة الصحف العربية في مجالي الثقافة والفنون.

خبر سار

إن صدور جريدة أو مجلة جديدة عن المجلس الوطني في الكويت لهو خبر سرني كثيرا كما ينبغي أن يسر جميع المهتمين بتطور وارتقاء الثقافة العربية خصوصا في جانبها الفني.

إنه لمن المعروف أن الكويت كانت ولم تزل تقدم زاداً ثقافياً طيباً لعموم القراء العرب، وإن كان لها إسهاماتها الكثيرة في إغناء ساحة الثقافة العربية. خصوصاً وعملها الدؤوب على تشجيع القارئ العربي على اقتناء إصداراتها بسبب من جودتها أولاً وانخفاض سعرها ثانيا. فليس أجمل من أن تكون السلعة الثقافية في متناول الفقراء!.

لكم كل الأمنية، ولنا انتظار قادمكم!

محمد شكري

روائي - المغرب

محمد حسنين هيكل

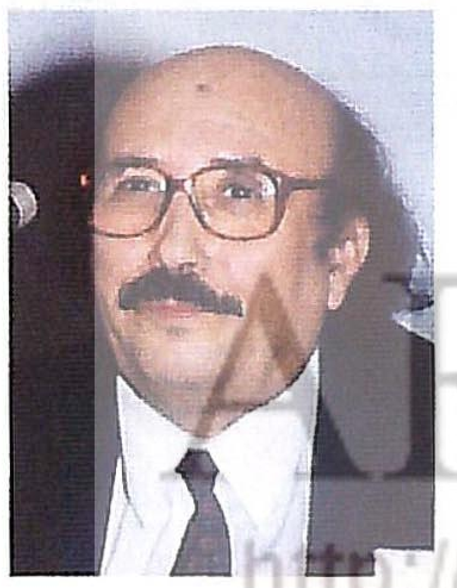
مصر

سعيدا بقراءتها

وصلتني نسخة العدد التجريبي الأول من مطبوعتكم الجديدة «جريدة الفنون»، وأعرف من تصفح سريع لها أنني سأكون سعيدا بقراءتها، واثقا مقدما أنها ستكون إضافة غنية إلى مجالات من الثقافة العربية جديرة بالاهتمام والاحترام.

وإني وغيري كثيرين نأمل أن يكون دور الكويت عاصمة للثقافة العربية سنة ٢٠٠١ دورا واصلا إلى قلب المستقبل خلاقا وجسورا.

ومع خالص التحية تفضلوا بقبول موفور الاحترام.



الطاهر وطار

روائي - الجزائر

عطاء كويتي جديد

كلما يصدر في العالم العربي الذي تخلّف حضارياً وثقافياً على الأقل بسبعين سنة عن الركب الحضاري العالمي، كلما يصدر كتاب أو مجلة أو جريدة فإننا نفرح بهذا الاصدار ونعتبره خطوة طيبة لاستعادة قدراتنا الحقيقية. وبمناسبة صدور (جريدة الفنون) فإنني أقول أن الشيء يأتي من مصدره، فليس بغريب صدور مجلة فنية عن المجلس الوطني، فالكويت عودتنا باستمرار باهتمامها بالثقافة والفنون، ويكفيها فخراً (مجلة العربي) والسلاسل الهامة مثل عالم المعرفة، وعالم الفكر، وسلسلة المسرح العالمي، التي تصدر عن المجلس، والتي كنا ولم نزل ننتظرها بشغف.

جريدة الفنون بالنسبة لنا ستكون تأكيداً جديداً على عطاء الكويت الثقافي، كما ستعبر بمصداقية أكثر عن الهم الثقافي الذي يحمله القائمين على الثقافة فيها، والذين يواصلون الاهتمام بشأن الثقافة والمثقف العربي.

كما وأنني متفائل بصدور جريدة جيدة ومتميزة إذا ما أخذنا في الاعتبار وجود شخصيات معروفة بتاريخها الثقافي أمثال د. محمد الرميحي والأستاذ طالب الرفاعي.

كل الأماني الطيبة للكويت بصدور جريدتها الفنية الجديدة.

أ.د: رشا حمود الجابر الصباح

وكيل وزارة التعليم العالي

الكويت

تهنئة ورجاء

نهنئ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بمناسبة صدور الجريدة الجديدة، ونتطلع إلى توفير مساحات في الأعداد المقبلة للجريدة لإلقاء الضوء على الفعاليات المختلفة التي سيقيمها أساتذة وطلبة المعهد العالي للفنون المسرحية والمعهد العالي للفنون الموسيقية التابعين لوزارة التعليم العالي.

جريدة ضد التيار

يعتبر هذا المشروع خطوة أخرى جميلة نحو إشاعة الثقافة الفنية المتميزة. وهذا المبدأ قد عمل به المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت منذ أمد بعيد. وأخرج مشاريع ثقافية واضحة ومعروفة لدى القراء العرب والمتخصصين.

أما هذه الجريدة فأنا أعطيها أهمية خاصة، لأن طبيعة التطور الاجتماعي المفروض بشكل قصري على منطقتنا العربية جعل الاهتمام الجدي بالثقافة أمرا ثانويا. لذا تأتي جريدة الفنون ضد التيار وهنا تكمن الأهمية الحقيقية لها.

سعدي يوسف

شاعر - العراق

أ.د: علي عبدالله الشملان

المدير العام لمؤسسة الكويت للتقدم العلمي

تأكيد الذات

تلقينا في سعادة وسرور العدد التجريبي من «جريدة الفنون» التي تحرصون على أن تكمل حاجة الساحة الكويتية والعربية لمطبوعة فنية شاملة.

أهنئكم بإصدار العدد، واثق في أنه سيتحقق ما نرجوه للكويت من تأكيد ذاتها وابراز تميزها.

إطلالة جميلة

سعدت بهذه الإطلالة الجميلة لمجلتكم التي تزمعون إصدارها تحية للكويت عاصمة ثقافية عربية، وهذه ولاشك أجمل تحية وأجمل تعبير عن هذه المناسبة، ولاسيما أن

الوسط الإعلامي العربي بحاجة إلى مجلة كهذه لتعنى بالشأن الفني بكل وجوهه. وكم أود - بالنسبة لي - أن لو صار التركيز أصلا على الفن التشكيلي، وتكون المجلة خاصة به، وهذا لا يقلل بحال من فرحتي باستقبال المجلة وتطلعي لرؤيتها في أعدادها الرسمية، وإذا ما كان هذا هو عددها التجريبي فإن البشائر معها كبيرة ولا ريب.

د.عبدالله الغذامي - السعودية

مستوى رائع

العدد التجريبي من جريدة الفنون كان على مستوى رائع في الشكل والمضمون.

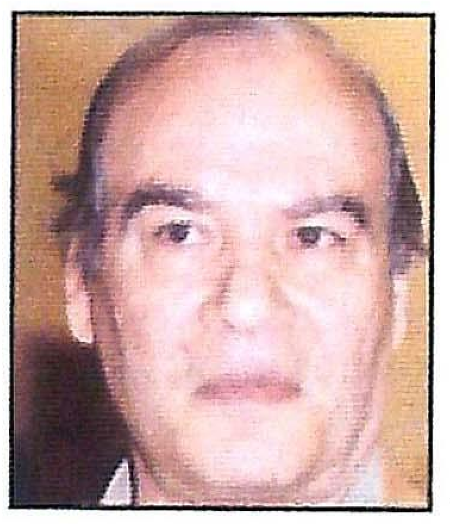
أتمنى لهذه المجلة/ مجلتنا في الابداع العبي، كل التقدم والازدهار، والاستمرار، واثقاً بأنها ستكون دائماً أجمل وأفضل.

نادر عمران - الأردن

بندر عبد الحميد
ناقد سينمائي
سوريا

فكرة مبدعة

عربيا، تعيش الفنون الحقيقية في الظل، على هامش الحياة اليومية، وهوامش الصحافة ووسائل الاتصال، كمادة للتسلية، أو الدعاية المبطنة لتسويق الملذات الوهمية، ودغدغة الرغبات المكبوتة، وجريدة «الفنون» فكرة مبدعة، ومشروع مفتوح يعيد الاعتبار إلى العلاقة الأصيلة بين الحياة والفن، وجها لوجه، أو يكون الفن من نسيج الحياة.



نذير نبعة
فنان تشكيلي
سوريا

مشروع طموح

إن تلقي خبر صدور جريدة «الفنون» لهو مما يبعث الفرح والسرور في النفس. لأننا في الوطن العربي دائما سنبقى بحاجة لهكذا إصدارات فنية. خصوصا وأن تناول الفنون المرئية مهضوم الحق، خلافا للعلوم الأخرى مثل الاقتصاد والسياسة والأدب.

مازالت المساحة التي تشغلها الفنون المرئية صغيرة وقليلة ومهضومة الحق.

صدور مجلة فنية عن المجلس الوطني مشروع طموح يسر الخاطر والقلب. ونحن بانتظار هذا الإصدار مع كل التقدير!

عبدالعزيز سعود البابطين
الكويت

مسؤولية كبيرة

تسلمت بالشكر الجزيل العدد التجريبي لجريدة الفنون. أشكركم جزيل الشكر على رسالتكم، وعلى إرسال هذا العدد، مع تمنياتي الطيبة لمشروعكم أن يحقق أهدافه الثقافية المرجوة، وأن يوفقكم الله للاضطلاع بهذه المسؤولية الكبيرة.

خطوة في الاتجاه الصعب

هذا المشروع خطوة في الاتجاه الصعب ولكنه المهم في حياتنا الثقافية، حيث الفنون العربية إذا ما قارنتها ببعض ما نشاهده هنا من فنون في جاليرهات أوروبا يفوق الكثير من تجاربها الفنية، واقولها وأنا على دراية ببعض إنجازات الفن التشكيلي العربي. ولكن الإعلام والصحافة والمجلات التي تسد النظر عندما تعاينها تحول بعض التجارب الصغيرة هنا إلى تيارات فنية كبيرة، إنه الإعلام. فننا العربي لم يعد يجد من يحتضنه، وإن وجد فسيكون محدودا. فالتجارب السابقة للصحافة الفنية والمجلات ماتت قبل أن ترى النور لأنها مشاريع أفراد، في حين أن الفنون هي في صلب العملية الفكرية لبناء المجتمع الحديث، والكويت البلد الذي يحتضن الثقافة احتضان الأم لوليدها لم تخرج مجلة للنور وتبقيها مشروعا ناقصا، هذا ما لمسناه في عالم الفكر وعالم المعرفة وسلسلة إبداعات عالمية وغيرها. فها هي مجلاتها القديمة تتحول إلى جزء من تراث الأمة الدائم من خلال حضورها المستمر واحتضانها للكتاب والمفكرين. جريدة «الفنون» هي في مهماتها ومادتها وخطتها المعلنة ستكون الرافد الأكثر حضورا في ذاكرة الفنانين العرب. نأمل من القائمين عليها أن تعمق صلتها بالنتاج الفني العربي والعالمي وأن تعتمد الحوار الحضاري بين الفنون.

شخصيا سأكون من قرائها للوقوف على ما يستجد في الساحة الفنية العربية، وستكون هي بالتأكيد الرافد الذي يغني ثقافتنا العربية التي تسعى الأنظمة إلى تهميشها وتسخيرها لأهدافها الضيقة. لذا ستكون هذه الجريدة نافذتنا المضيئة في نفق الثقافة العربية المظلم. وهذا كما أعتقد هدفها الأساسي.

ياسين النصير
ناقد - هولندا

جمال الغيطاني
رئيس تحرير جريدة (أخبار الأدب) مصر

خطوة هامة

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وراء مسيرة طويلة ومباركة تبشر بما يمكن أن تأتي منه بشأن إصدار مطبوعة جديدة.

هناك أجيال كثيرة على طول وعرض العالم العربي تربت على سلسلة (المسرح العالمي) و(عالم المعرفة) و(الثقافة العالمية)، و(عالم الفكر)، وكذلك سلسلة إبداعات عالمية الأخيرة.

نحن ننتظر جريدة الفنون بمستوى رفيع وسعر قليل يجعلها في متناول الجميع. حيث درج المجلس الوطني على تقديم هكذا مطبوعات. بنزاهة ثقافية مجردة من الدعاية السياسة أو الإعلامية الفجة.

إن ما يحسب للكويت، أن جميع إصدارات المجلس الثقافية كانت تستهدف خدمة الثقافة وليست دعاية إعلامية، وأعتقد أنه قلما تجد مثقفا عربيا تخلو مكتبته من سلسلة (عالم المعرفة) هذه السلسلة التي قارب إصدارها الشهري أن يوزع (٤٠,٠٠٠ نسخة).

صدور (جريدة الفنون) خطوة هامة وضرورية ومباركة إن شاء الله!

جريدة الفنون

، هي مكرمة جديدة من المكرمات الثقافية الجزيلة للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، بدولة الكويت الشقيقة . مكرمة إبداعية غراء تأتي في إبانها متماً، لخدمة الفنون الجميلة والأصيلة حقا، في زمن عكر كدر، اجتاحت فيه الفنون الرخيصة والتجارية ساحتنا وفقأت أذواقنا وأحاسيسنا، وغمرنا طوفان " الثورة " الإعلامية الإلكترونية، اتثا على اخضرنا ويابسنا .

إن (جريدة الفنون)، تشكل لهذا الاعتبار في رأيي، إشاقة ضوء إبداعية وإعلامية، تعيد للفنون الجميلة حرمتها واعتبارها وبهجتها، وتعيد لذائقة القارئ العربي صفاءها ومضاءها.

وبهذا الوليد الجديد يكتمل ويتكامل مشروع المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، موزعا عنايته واهتمامه بالتساوي بين هذه الحقول الثلاثة المتآخية المتصادية.

نجيب العوفي - المغرب

دعم المسيرة الثقافية

جريدة الفنون ، هي بالتأكيد اضافة ومساهمة قيمة في اثراء الحياة الفكرية والثقافية في الكويت والعالم العربي كل التحيه والتقدير على ما تبدلونه من جهود بازره ودائمه في دعم مسيرة الثقافه واتمنى لكم دوام التوفيق والسداد ولجريدة الفنون عمراً مديداً حافلاً بكل جديد ومفيد

د. مساعد راشد الهارون
مندوب الكويت الدائم
لدى اليونسكو

تنوع وغنى

مادة العدد ممتازة وأخشى عليكم من جودة هذا العدد ألا تستطيعوا المحافظة على ذلك التنوع والغنى في مواد الأعداد القادمة.

أهنئكم وأشد على مواطن الجمال في أعماقكم آملالكم عبر هذه التجربة الجميلة والجادة كل التوفيق والنجاح.

على الدميني - السعودية

بناء اللحمة المعرفية

اتمنى أن تشارك المولودة المباركة «الفنون» في بناء اللحمة المعرفية والثقافية والفنية الرفيعة بين العربي وأخيه، بعدما قصر عنايتها في العدد التجريبي على ما يصدر في الميدان الثقافي بالكويت وبلدان الخليج والجناح الشرقي من العالم العربي، وارجو أن تلتفت إلى ما ينتجه رجال الفكر والفن في المغرب العربي.

محمد الرازقي - تونس

سعود الفرج
فنان تشكيلي
الكويت

شمعة في ليل مظلم

تطل علينا الفنون كشمعة في ليل افتقار الساحة الفنية إلى الكتابة المتخصصة والجادة وتسارع الاتجاهات والتيارات المختلفة في عالم متسع وبلا حدود ومتعدد الأفكار والأيديولوجيات وضيق وصغير بفضل الطفرة العالمية في عالم الاتصالات الحديثة. تعددت الموجات والصراعات، وبرزت حاجة الساحة التشكيلية كغيرها من الساحات الفنية إلى المرشد، الذي يستطيع أن يمد جسور التفاعل والحوار بين الفنان المبدع والجمهور المتلقي.

كلنا أمل في أن نجد في هذا الإصدار مبتغى الفنان والمتلقي وكل ما يعود عليهما بالفائدة ويسهم في إغناء الحركة التشكيلية بالكتابة المتخصصة والصادقة، وتكون مناخا نظيفا من المزايدات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلمة التحرير

في الثانية عشرة من عمري، وبفضل مجموعة من الأصدقاء الخُلَص، بدأت القراءة الجادة والمنظمة. بعدها بثماني سنوات نشرت أول قصصي القصيرة على صفحات جريدة (الوطن) الكويتية، وكان ذلك في العام (١٩٧٨) ، حينها، كان الوقت غير الوقت، والحال غير الحال، والحلم غير الحلم، وكنت أنا غيري الآن!

حينها، كنت بالكاد ألامس العشرين من عمري، يسوقني اندفاع مُجَنن يكاد يطير بي، أراهن، عن قناعة شبابية مشتعلة، على أن بمقدور الكلمة أن ترسم وتغير العالم. وأراهن أيضا على أن السلام والحرية والمساواة والديمقراطية والحب بين البشر، كل البشر، سيأتي حتما في يوم ما . وأن تشكيل وعي ورؤى الناس والتأثير فيهم، ربما كان متوقفا على كلمة يخطها قلم الكاتب. وأن دفة قيادة الجماهير بيد الكاتب. وأن الكلمة الحرة والصادقة تهز أعتى العروش وتخيفها. وأن مهمة الكاتب مقدسة. وأن وظيفة الفن الاجتماعية .. وأن ، وأن ، وأن . حلمت، وتصورت أن أبواب الشهرة والمجد تتربص بي ، قيد شبر من خطوي!

حينها، كان العالم مختلفا وغيره اليوم تماما،! كان الفرز أوضح مايكون. معسكران: اليسار واليمين، موسكو وواشنطن ، الاشتراكي والرأسمالي ، التقدمي والرجعي، وكذا كانت الكلمة واللوحة واللحن والكاتب ! وكان ، وكان ، وكان .. كان عليك أن تتحسس دربك، تختار الطريق. ولم أتردد لحظة في اختيار طريق القراءة والكتابة والفكر والحلم!

هل تراه زهو عمر الشباب ؟ هل تراه مناخ الأفكار المتصارعة بصخب عال من حولك؟ أم أنها ثلة أصدقاء الفكر والمحبة الذين أحاطوا بي ! ورائحة الحلم المدوِّخة؟ ربما، كل هذا مجتمعا ! وقتها لم أكن لأتساءل . كنت محاربا ملأ بوق الحرب رأسه، فأطلق خطوه، اندفع ينهب الأرض أمامه. قرأت كل ما وقع تحت يدي . كنت أكتفي من النوم بأقل القليل . أربع ساعات في المعدل، وربما تدنت لثلاث. أردد بيني وبين نفسي : «النوم لأهل القبور!» ورويدا رويدا، اقتربت من دائرة النار، بدأت الكتابة .. الكتابة . الإغواء السحري، المغارة السرية ، والوجع الراعف بالشهوة!

كتبت ما أمكنني، ونشرت قليلا من البعض الذي اقتنعت به. فمع نشر القصة الأولى، شعرت أن الأمر أعسر بكثير مما أعتقد، وأن المهمة شاقة ،والدرب عثرة ، والحرص واجب! ومع توالي نشر قصصي القصيرة، أيقنت أن مواجهة القراء، والوصول إليهم، ومن ثم حوز احترامهم عمل مضنٍ، يتطلب الكثير. وأن القارئ، سيد مطلق ، يطالب الكاتب بأفضل وأجود ما عنده .والويل، والتعاسة لكاتب يسقط من عين قرائه!

الكتابة ضنى، الكتابة كلها ! هاجس يخالسك، يطاردك فيدمر عليك أنس لحظتك. يستفرد بك ليأخذك خلفه إلى دهاليز الوحدة والذكرى والألم والحرف!

القراءة ملجأ! القراءة خير ، كل القراءة خير ! القراءة، كانت ولم تزل نافذتي الرحيمة والرائعة والملونة والمشرعة على كل مجاهل الدنيا! وحدها القراءة حملتني لبقاع لم أكن لأدوس أرضها . وحدها القراءة، غاصت بي في أعماق سحيقة ، ما خطر يوما ببالي، الغوص، في ظلمتها الموغلة في الاختباء.

ماخسرت من قراءة ، ولا ندمت على ساعات أمضيتها في قراءة ! إن كان ما أقرأ جيدا، فذاك تعلم ومتعة. وإن جاء ما أقرأ فاسدا خاويا . ، فها أنا أتعرف على كاتب وكلمة جديدة علي! وفي كل الأحوال ربح بيِّن لا غبار عليه! الآن، وبعد مايزيد على العقدين من الزمن لا أتصور نفسي ابتعد عن القراءة، ولست أستطيع الإقلاع عن الكتابة!لكن، الآن الزمن غير الزمن، والأفكار غير الأفكار. تفرق الأصدقاء، وغدا الناس غير الناس، والحال غير الحال. ووحدي أنا لم أزل ذلك الشاب الذي زرعوه بين القراءة والكتابة والحلم !

الآن ، في عصر العولمة، وزمن ثورة المعلومات والاتصالات، زمن الصخب الإعلامي، والمحطات الفضائية.. في هذا الزمن، ربما صار يبدو غريبا أن تقصد هدأتك ، تجلس وحدك لساعات تقرأ كتابا! أو تُمضّي الساعات صامتا أمام بياض الورقة، أو خلف شاشة الكمبيوتر الشخصي بانتظار كلمة تأتي إليك، فتفرح بها كطفل!

الكتابة عذاب! الكتابة وجع ، كل الكتابة مر حنظل!

لكن، رغم كل مايقال عن ثورة المعلومات، وعالم التقنيات الحديثة ، أرى أن للقراءة والكتاب طعمهما الخاص ، وسيبقى ! ورغم كل ما يقال حول وسائل الاتصال ، ستحتفظ الكلمة المكتوبة والورقة بسحرها الأخاذ ، وسيبقى!

لهذا أكتب إليكم ، أيها القراء ، أيها الأحبة ، في عددنا الأول من «جريدة الفنون». أخصكم بكلمتي، أكتب إليكم لأقول إن «جريدة الفنون» تشكل حلما طالما راود مخيلة الكثيرين، ومنهم مخيلتي . جريدة فنية ، تجعل من الفن المبدع والصادق والمختلف والحر ، مادة ومنبرا عربيا يلتم حوله كل قارئ ومهتم . جريدة فنية عربية جديدة، تبدأ خطوها الأول من المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، بمناسبة اختيار دولة الكويت عاصمة للثقافة العربية لعام (٢٠٠١). جريدة فنية ، ترحب بكل كلمة ورأي ومشاركة، لا تناصب أحدا العداء ، ولا ترفع المنع أو التحفظ في وجه أحد . جريدة فنية عربية ، تفتح صفحاتها لأي كلمة تأتي منكم ، ولهذا ، أكتب إليكم ، وسأبقى أنتظر منكم كل ما تجود به أقلامكم الكريمة ، وأبدا لن أملَّ الانتظار !

إلى لقاء!

طالب الرفاعي

جريدة الفنون
رسم و قصيدة

عبدالله يوسف و مرام المصري

البيت

البيت مُتعبٌ
سلالمه لا تصعد
ولا تهبط.
غرفه العليا
لم تعد مأهولة.

البيتُ مريضٌ
يعاني من الصمت.
في الجهة الشمالية
شقٌ
تأتي منه العواصف
وخيطان الماء المخضرة.

البيتُ يئن
لكسرِ فقراته
مشلول
لا يستطيع الركض
ولا الذهاب إلى حيث
يحب.
يدور حول نفسه
كمن فقد الجهات
الأربع.
كم كان يحلم
بسعادات بسيطة
كم توخى الجمال
وكم حزن لرؤية
جدرانه تتقشر.
واصفرار الدخان
والزمن
يعتلي بياضه

البيتُ يختنق
أنفاسه بطيئة.
حشرجة تصعد من
وقت لآخر
من أحد غرفهِ
وشبح امرأة
يطوف به
لا يفهم ماذا تفعل
بداخله
يحميها من البرد
والمطر
وتدير له ظهرها
كزوجة جاحدة..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com